SOMMARIO

Saggi

Note e discussioni

Rossano Pestarino

«NEL NUMERO DI COLORO CHE SI LASCIANO CADER LE BRACHE...». SCRUPOLI METRICI TRA TANSILLO E TASSO

Nel *Discorso* premesso all'edizione stampata dal libraio veneziano Barezzo Barezzi nel 1606 delle *Lagrime di S. Pietro* del Tansillo, il curatore Tommaso Costo coglie l'occasione per esporre i termini di una risentita ma urbana polemica che lo opponeva al precedente editore G. B. Attendolo, che nel 1585 aveva dato alle stampe una prima edizione organica del poema sacro (dopo quella di 42 stanze soltanto pubblicate nel 1560 da G. M. Verdizzotti con attribuzione al Cardinal de' Pucci): si trattava infatti di una stampa pesantemente compromessa da tagli ed interventi arbitrari di ogni genere, soprattutto di carattere censorio,[1] che non piacevano al Costo. Questi, tra i vari «atti di carità di che aveva bisogno l'opera, come orfana dell'Autore»,[2] cita un singolare intervento migliorativo di cui si fa promotore:

Nell'ottava stanza del nostro, ch'è la terza dello stampato, era il sesto verso languidissimo per mancamento d'una parola, forse trascurata dal copista, perché diceva:

Ch'assalirgli dovevan, ma sovente

1. Per un bilancio dell'intera questione cfr. in generale Toscano 1987; in particolare Toscano 2000, 97: «Il poema del Tansillo poté essere pubblicato nel 1585 e solo dopo che i gesuiti del Collegio di Nola approvarono il lavoro di revisione (meglio sarebbe dire riscrittura) di G. B. Attendolo».

2. Cito da Tansillo 1738, VIII (*Discorso del Signor Tommaso Costo, per lo quale si dimostra questo Poema delle Lagrime di S. Pietro del Tansillo essere per opra sua rimesso come dall'Autore fu lasciato scritto*).

Ed ora dice,

Ch'assalirgli dovean; ma assai sovente.

La questione, solo apparentemente di minuzia, aveva interessato, com'è risaputo, anche l'orecchio acutissimo del Tasso, che in una delle lettere poetiche, precisamente quella indirizzata a Luca Scalabrino da Ferrara (lettera non datata, ma si colloca tra la precedente, del 4 ottobre '75, e la successiva, del 15),[3] scrive per l'appunto:

È ben vero ch'io vo dubbitando ch'in un particolare non siamo assai differenti e di gusto e d'opinione. Egli [il Gonzaga][4] mi scrive un non so che di languidezza di versi, per finimento di parole: «non necessario» scrisse; se ben intese «non convenevole». Se le parole sono queste o simili: *soprano, sereno, saracino, fedele,* male ho fatto a fornirle non seguendo vocale, e bisogna che siano accorciate in ogni modo: pur mi maraviglio della mia trascuraggine; che, sapendo io questa regola, e guardandomi di non romperle la testa, abbia nondimeno errato contra essa in molti luoghi [...]. Stimo dunque che 'l finimento sia ne' nomi sdruccioli: verbi grazia: *orribile, formidabile, nobile*; ch'anco questi pare ad alcuni che caggiano sotto la medesima regola; a me non già: anzi a bello studio ho introdotte alcune parole sì fatte con l'intiero finimento, sì come fece anco il Petrarca [...].

Segue poi allegando quattro esempi petrarcheschi dai *Trionfi* per sostenere l'uso 'pieno' di parole sdrucciole in liquida, e scagliandosi nell'occasione contro coloro «che non approvano i Trionfi per autentici». Anzi, rinvenire tale deroga ad una "regola" nel maturo ed incompiuto poema del Petrarca costituisce per il Tasso, ancora addentro alla fucina della revisione della *Liberata*, un importante precedente: scrive infatti subito dopo dei capitoli petrarcheschi che,

se forse non sono così levati come il Canzoniere, non si conveniva forse a poema narrativo quella esquisita e diligente levatura che si conviene al lirico. Così crede lo Sperone, e ben crede: et io passo oltre con la mia credenza e stimo che ad un

3. Cfr. ora Tasso 1995, 251-66: è la lettera numerata XXIX: le citazioni alle pp. 253 e ss.

4. Probabilmente il contenzioso con Scipione era nato, conformemente a ciò che il Tasso aveva scritto poco prima, su un caso particolare: «*Aveva* fra 'l verso, non seguente vocale, non s'usa dal Petrarca o da' petrarchisti; né io intendo di allontanarmi da loro essempio, non tanto perch'io la stimi grand'imperfettione di numero, quanto perché mi pare che 'l cercar brighe, dove si possano schivar con suo onore, sia da cervel gagliardo e contenzioso. Sì che mi sarà cara ogni diligenza che 'l Signore usarà per rimovere da' miei versi tutte le parole simili: e 'l supplico e scongiuro a seguir come ha cominciato».

poeta epico convenga aver maggior riguardo a' capitoli ch'a i sonetti et alle canzoni, almeno in certi luoghi.

Più avanti Tasso citerà un proprio verso del terzo canto: «Non osan pur d'assicurar la vista». La curatrice della moderna edizione delle *Lettere poetiche* afferma che tale lezione è inattestata, ma dimostra troppa fiducia nell'apparato solertiano della *Liberata*. In realtà, e ciò risulta di grande interesse, perché permette di misurare la durata, e per così dire la precocità, ma guadagnata, dell'orecchio tassiano, il verso si legge in *Gierusalemme* XXXI 5: «Non osan pur, d'assicurar la vista».[5] Ma l'accento di quarta spiacque al poeta, insieme forse alla triplice apocope, in due casi anche consonante, in un verso che sembra proprio *arena sine calce*.[6] Da qui la proposta, nella stessa lettera, della variante «Non ardiscono pur d'alzar la vista». Ed è qui che nasce il problema ulteriore, per via della forma verbale sdrucciola non apocopata e senza possibile susseguente elisione. Tasso nella stessa lettera la difende, ricorrendo al punto forte della teoria degli stili:

né quello «ardiscono» ivi m'offende; e ve n'è alcuno essempio ne'Trionfi, ma non l'ho pronto. In somma, io non vo' l'*aveva* o i simili; non *soprano* o *cavaliere* o *baleno* o le simili fornite;[7] ma non ricuso il fornimento de gli sdruccioli e d'alcuni verbi. E se ben ho Dante e l'Ariosto nel numero di coloro che si lasciano cader

5. L'ottava è numerata secondo la ricostruzione di Caretti; cito da Tasso 1993, [60] per l'anastatica; XXIV per la trascrizione. È noto come, per il Tasso, le centosedici ottave del *Gierusalemme*, prima scaturigine del poema, rappresentassero sostanzialmente la materia dei primi tre canti, e come tali fossero citati all'altezza della ripresa del lavoro: nella vulgata della *Liberata*, infatti, l'arrivo dei crociati a Gerusalemme, e quindi l'ottava da cui è tratto il verso citato, si situa per l'appunto all'inizio del terzo (*Liberata* III 5, 5: «Osano a pena d'inalzar la vista»: dove si vede come il Tasso risolse il problema con sinalefe tra forma verbale sdrucciola e seguente vocale).

6. Il noto giudizio che Caligola dava della prosa di Seneca è applicato alla tendenza media del proprio stile poetico dal Tasso stesso, che, con significativo *lapsus*, lo riferisce a Virgilio, alla continuata lettura del quale (soprattutto dell'*Eneide*) imputa la trasmigrazione nel proprio uso di quell'instabilità ritmica e armonica, di quell'asimmetria spesso snervata anche nei passi più solenni dell'epica, insomma di quel «parlar disgiunto» di cui nella lettera al Gonzaga del 1° ottobre 1575 (Tasso 1995, 225): perciò il poeta, consapevole di questo che riteneva un limite del proprio stile, era così accondiscendente ai concieri apportati in questo senso da Scipione o da altri.

7. Si noti anche come, nei primi due esempi addotti, baleni già della luce tutta sua l'*incipit* della *Conquistata*. Lo stesso Petrarca, peraltro, «fornisce» almeno due volte (RVF 127, 58 e 312,1) l'analogo *sereno*.

le brache, stimo nondimeno che tutto ciò ch' ha ricevuto il Petrarca ne' Capitoli, trattene alcune voci, non solo si possa ricever senza imperfettione, ma che non si possa sempre lasciare senza soverchio d'affettata diligenza; la quale, ad una voce, tutti i retori latini e greci escludono dal magnifico.

Gli stessi esempi del Petrarca addotti dal Tasso sono rivelatori, per quanto corredati della consueta postilla dell'autore («uomo d'infinita memoria e di pochi libri», secondo la suggestiva lettura di Bruno Basile)[8] sulla pochezza della memoria stessa che non è in grado di soccorrerlo. Rivelatori si direbbe non soltanto per l'avallo nell'uso della parola sdrucciola, quanto forse per una qualche relazione espressiva ad esso uso congiunta. O per la pregnanza e la robustezza della cadenza dattilica in *nobile* («Tornando da la nobile vittoria» di *Triumphus Mortis* I 14; «Nobile par de le virtù divine» di *Triumphus Pudicitie* 80); o per il corto circuito allitterante ed etimologico di *Triumphus Temporis* 43-45: «Però chi di suo stato cura o teme, / proveggia ben, mentr'è l'arbitrio intero, / fondare in loco stabile sua speme», dalla citazione tassiana vieppiù acuito in «Chi pone in cosa stabile sua spene»;[9] e infine per *Triumphus Pudicitie* 97-99, dove l'accesso della parola sdrucciola, anticipata due versi prima nel verso rimante con identica clausola ritmica, sembra asseverare la repentinità della caduta di Annibale sconfitto dal giovane Scipione:

> Non fu il cader di subito sì strano
> dopo tante victorie ad Haniballe,
> vinto a la fin dal giovene romano.

Non sono che scampoli, naturalmente, rivelatori di una disposizione sempre vigile nei nostri migliori scrittori (quand'anche fondata sull'abbaglio della perfezione raggiunta e come incarnata nell'*usus* di uno o di un altro di essi: responsabilità che certo storicamente pesa, senza sua colpa, ma certo in parte con la complicità del suo scrivere purissimo persino *in minimis rebus*, sul Petrarca più che su qualunque altro). Una disposizione che negli eccelsi, Tasso *in primis*, si colloca poi, per dirla con un titolo intenso di Ezio Raimondi, *tra grammatica e magia*, interagendo

8. Basile 1986; Basile 1990, 63 per la citazione.
9. È in realtà, come opportunamente rileva la curatrice delle *Lettere*, che fornisce i puntuali rimandi, una citazione mnemonica, in parte distorta dal Tasso.

l'una e l'altra nel conseguire gli obiettivi espressivi di cui il poeta è alla ricerca.[10]

Lo stesso Tansillo, poeta certamente meno agguerrito teoricamente che non il Tasso, ma non sprovveduto, in virtù di un'acuta sensibilità ai fatti letterari e ai valori poetici (e naturalmente anche ad una formazione, per quanto saltuaria e interrotta potesse essere, e presto, per il sopraggiungere degli impegni militari, che rimanda certamente alla tradizione umanistica meridionale tra Quattro e Cinquecento: a quella poetica, spiegata in latino e volgare, o a quella teorica, e basterebbe il Pontano dell'*Actius*); lo stesso Tansillo si inserisce in quest'ottica, per quanto sembri dar prova, in linea con quell'interpretazione perlopiù autoctona, se non eterodossa, del petrarchismo, che vige nella poesia del meridione per tutta la prima metà del Cinquecento e oltre,[11] di una sensibilità in parte eslege nella cura riservata a tali fatti di marca prosodico-grammaticale e inerenti in ultima linea all'armonia del verso (fattore di capitale importanza per tutti i cinquecentisti).

Per tornare in particolare al caso d'apertura, ossia alla desinenza sdrucciola dell'imperfetto, non si tratta qui evidentemente di saggiare la tenuta di tale regola anche nella versificazione del Tansillo, e dunque di misurare un eventuale arbitrio del Costo, che sacrificherebbe nella revisione del poema l'*usus scribendi* di un autore alle convenzioni vigenti (secondo peraltro un'abitudine cinquecentesca che lo stesso Tasso non mancherà di avallare, relativamente alle migliorie apportate ai propri versi soprattutto dal Gonzaga, con pieno convincimento). D'altronde, anche altre sono le

10. Certo, per Torquato, tenendo presente l'illuminato avvertimento dello stesso Raimondi 1994, 165: «Anche nell'*usus scribendi* si depositano dunque i segni di una cultura, tra grammatica e retorica: quantunque poi tutto si complichi nel Tasso, sin quasi all'inverosimile, per effetto di un temperamento irrazionale e discontinuo, che non cessa mai di turbare l'ordine di una scelta». L'affermazione dell'editore critico della selva (anche e soprattutto in termini scrittori) costituita dai *Dialoghi* non può essere smentita da un'impressione però di sostanziale fedeltà del Tasso ad alcuni usi che testimoniano, si direbbe, una sorta di "affetto" grammaticale che li carica di pregnanza ulteriore (certe grafie etimologiche ad esempio, come quella, citata dal Raimondi nello stesso saggio, della resa con *s* geminata dell'*x* latina).

11. Il rimando è naturalmente a Ferroni-Quondam 1973; Quondam 1975: per la questione Attendolo/Costo intorno alle *Lagrime*, in particolare, di quest'ultimo, il capitolo quarto: *La protrazione del classicismo: Tomaso Costo*, pp. 229-31.

spie di una diversa libertà da parte del poeta venosino nella gestione di tali fatti.

Una questione analoga, apparentemente d'importanza ancora più esigua, sempre relativamente al ritmo del verso, occorre a proposito di un altro passo delle *Lagrime*: come si legge nella stessa p. VIII del *Discorso*, in riferimento all'ottava I 21 della nuova edizione, il Costo propone l'emendamento del verso «Così sempre dopo qualche gran fatto» (accusato di essere ametrico, in quanto «non *vi* è numero né misura alcuna, essendo anzi dissonantissimo») con un sonante endecasillabo pieno di accenti canonici (seconda e sesta i principali; di terza, quarta e ottava i secondari): «Così suol dopo qualche suo gran fatto». Ma bisogna osservare come il verso incriminato per ametricità recuperi invece la sua canonica accentatura se *dopo* si legga *dopo'*, com'è nell'uso di molti degli autori napoletani dell'epoca. Nel *Libro settimo* giolitino, per esempio, è frequente la scrizione *dopò* (per *dopo'*, che s'avvicina anche a *da poi* o *dapoi*), anche in casi in cui l'accentazione piana reggerebbe metricamente. Un esempio inequivocabile è poi in un sonetto adespoto pubblicato in *Libro quinto* 1555, 396 (incipit *Di casta oliva et d'honorati lauri*), vv. 9-11: «Con la memoria tua, s'altra mai pace / non si speri, dopo' l'acerbo fato, | potrem racconsolar l'età future». Lo stesso Tansillo nell'*incipit* di un sonetto, che legge secondo la tradizione manoscritta «Dopoi ch'il regno Amor si vidde torre», si mostra seguace di quest'uso[12] (che, nella scrizione analitica, è anche del Petrarca: un esempio per tutti, RVF 366, 82: «Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno»).

Anche per altro, la sensibilità d'orecchio del Tansillo sembra evidente, stando alle testimonianze disponibili, rispetto a questa così squisita esigenza di armonia. Se permangono infatti esempi di flagrante deroga alla tacita legge di cui parla il Tasso a proposito delle clausole verbali, altrove si possono riscontrare casi di squisite revisioni stilistiche tendenti a migliorare la melodia di un verso. Ad esempio, nel capitolo per Venosa, unico uscito a stampa (nel 1551) vivente l'autore e anzi per sua

12. L'*incipit* del sonetto (mutato da Pèrcopo in Tansillo 1926, 140 in *Dopo*, secondo l'avvertimento che la lez. a testo nel codice, *Dopoi*, è così normalizzata nell'indice in fondo al ms.), legge «Dapoi che 'l regno amor si vide tôrre» nel ms. studiato da Toscano 2000a. Si veda poi anche Tarsia, *Rime*, 46, 13: «Fuss'io, vivo o dopo' l'ultimo volo» (Tarsia 1980, 159).

volontà, accanto ad esempi canonici, quale «Chiedeavi io grazia, ed otteneala in metro», v. 7; «Quel che dicea la lettra, ch'io mandai», v. 27; «E il tempo mi parea di provedere / vedendo già che correa basso il sole», vv. 88-89 e altri, tutti con valenza monosillabica della desinenza dell'imperfetto, si legge una terzina la quale, a dispetto del tema, del più accusato petrarchismo, produce un effetto prosodico dissonante (e chissà magari anche proprio per suggestione di una precisa reminiscenza dantesca da *Inf.* 26, 118-20, dove per l'appunto Ulisse perora ai compagni la superiorità della conoscenza ottenuta dall'esperienza, e non dalla fama):

> Che amore e conoscenza e servitute
> Io non vi aveva, se non quella sola
> Che aver si suol per fama alla virtute.[13]

L'andamento prosodico del secondo verso di questa terzina parla abbastanza da sé, con quell'accusata cesura femminile *a minore*, che lo rende fortemente prosastico, sulla *scriptio plena* della forma verbale nel cuore del verso e senza possibile elisione. Naturalmente vanno messi in conto il registro del pezzo e la forma metrica, a cui non si potrebbe chiedere la squisita politezza delle rime, come lo stesso Tasso era disposto a riconoscere persino al gran Tosco.[14] Ma altrove, invece, Tansillo dimostra per l'appunto un'attenzione particolare a processi di ristrutturazione del verso che tendano alla sua più canonica gestione prosodica e armonica insieme: uno per tutti, in un bel sonetto del canzoniere (*Sia benedetta quella man virile*), di cui si citano le terzine, prima nella lezione riconducibile alla fase intermedia della produzione poetica tansilliana, che si situa nella

13. Rimasto sconosciuto al Volpicella nell'allestimento di Tansillo 1870, il capitolo fu pubblicato dal Fiorentino nell'introduzione a Tansillo 1882, VII-XXIV: i versi citati, 130-32.

14. Meno giustificabile e spiegabile la svista che sembra scappare ad esempio, per un verbo di terza, persino al peritissimo Molza della canzone *Fra le sembianze, onde di lungi avrei* (ora in Gorni 2001, 476). v. 55: «Seguia al caldo estivo», dove il settenario, verso già di per sé "rotto", è profondamente segnato dall'acuto iato che si produce nella scansione bisillabica della desinenza con dileguo della fricativa (che avrebbe potuto rimanere senz'altro ed essere assorbita dalla sinalefe). Così anche Tansillo, ma sempre in uno dei *Capitoli giocosi* (Tansillo 1870, 221): «non mi dovea credere, giurando», con flagrante scansione trisillabica della forma verbale interna al verso, e dileguo (che non era dunque necessario), senza elisione possibile.

prima metà del quinto decennio del secolo;[15] e poi in quella, da considerarsi definitiva, o quanto meno tarda, consegnata al codice Casella delle rime e riprodotta in Tansillo 1926, 138-39, con *incipit* pur'esso sottoposto a variante lezione, certamente per sigillarlo con una dittologia: «Benedetta la man forte e virile»). Le terzine passano dunque dalla lezione seguente:

Fornito è il lacrimar degli occhi miei;
E se bagnati qualche dì vedransi,
Fia del peccato che a quel tempo fei.
Del qual sì mesta l'alma ancor rimansi
Che gli anni ch'io vivrò pianger vorrei
Pentito e tristo di quel dì ch'io piansi,

a questa:[16]

Fornito è il lacrimar degli occhi miei;
e, se bagnati qualche dì vedransi,
fia del peccato, oimè, ch'amando io fei.
Ond'or sì rosse le mie guancie fansi,
che gli anni ch'io vivrò pianger vorrei
pentito e tristo di quel dì ch'io piansi.

Non ci si soffermerà qui sulle varianti di carattere letterario, che situano questo pentimento nel futuro, sull'esplicita traccia petrarchesca dell'*explicit*, in una prospettiva meno legata al tempo passato (la lezione «a quel tempo» di N¹ sembra in parte incongrua con quanto si dice nelle quartine, cioè che il pentimento è intervenuto «sul vago aprile / de l'età verde» del poeta). Così solo un cenno si può fare al bel passaggio da un verso come «Del qual sì mesta l'alma ancor rimansi», ricco dell'allitterazione di 'm' sulla scorta di RVF 1, 11 che fornì il modello, col suo metacismo, a molti esempi debitori allo *stilus miserorum* dell'elegia, come osser-

15. Cito dall'appendice a Laurenza 1908 (nn. 50-51), 161-69: qui il Laurenza riproduce i pezzi allora inediti conservati dal manoscritto napoletano siglato N¹.

16. Si rende necessario un intervento sulla punteggiatura offerta dal curatore in Tansillo 1926, che non si riscontra come tale nel ms. Casella, da lui seguito, e che, nella resa dello studioso, appare piuttosto incongrua, leggendo l'ultima terzina: «Ond'or sì rosse le mie guancie fansi: / ché gli anni, ch'io vivrò, pianger vorrei, / pentito e tristo di quel dì ch'io piansi!».

va ancora nel Libro sesto dei *Discorsi* il finissimo Tasso, ad un netto prelievo da altra tradizione (quella realistica e cavalleresca),[17] che corrobora l'*enargheia* dell'immagine con un tratto spiccatamente fisico: «Ond'or sì rosse le mie guancie fansi». Ma interessa piuttosto, in termini di orecchio ed eufonia, l'avvio di tale verso: l'attacco *Del qual*, snervato e molle nella sua consequenzialità ragionativa, è soppresso dal Tansillo a favore di *Ond'or*, congruente dal punto di vista del significato (e che risponde inoltre per consonanza alla clausola del precedente *amando* di v. 11). Tale correzione rimanda indubbiamente, o per sensibilità del poeta o per esplicito prelievo teorico, ad una tipica nel sistema delle correzioni del Petrarca volgare, segnalata proprio intorno al sonetto proemiale. Secondo quanto ricorda, in parola del duca di Nemours, il Bembo delle *Prose* (II 6; cito da Bembo 1993, 139-40):

O quanto è vero, messer Ercole, ciò che il Bembo ci ragiona del Petrarca in questa parte. Perciò che venendomi, non ha guari, vedute alcune carte scritte di mano medesima del poeta, nelle quali erano alquante delle sue rime, che in que' fogli mostrava che egli, secondo che esso le veniva componendo, avesse notate, quale intera, quale tronca, quale in molte parti cassa e mutata più volte, io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo:

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospir, de' quai nutriva il core.

Poi come quegli che dovette pensare, che il dire *De' quai nutriva il core* non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltra che la vicinanza di quell'altra voce, *Di quei*, toglieva a questa, *De' quai*, grazia, mutò e fecene *Di ch'io nutriva il core*. Ultimamente sovenutogli di quella voce, *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena; aggiuntovi che il dire *Sospiri*, più compiuta voce è, e più dolce, che *Sospir*; così volle dire più tosto, come si legge, che a quel modo.

17. Cfr. però già *Inf.* 31, 2: «sì che mi tinse l'una e l'altra guancia»; e poi anche Giusto De' Conti, *La bella mano*, son. 2, *A l'alta impresa ove la mente è stancha*, v. 8: «che spesso le mie guanze inrossa e imbiancha»; e *Orlando furioso* VI 29, 6: «e con le guancie di vergogna rosse»; e altresì, dello stesso Tansillo, *Podere* III 328-30: «Vedo il pallor che in riso s'è rivolto, / e vi si fan vermiglie ambo le guancie, / come uom ch'in fallo a l'improviso è colto». Certo è a simili *specimina* che si può ragionevolmente rimandare per il passaggio dallo spirituale al fisico, più che non al residuo del misticismo scritturale, agostiniano e medievale che passa ad esempio, ma in ottica sensibilmente diversa, nel solenne RVF 366, 63: «Con le ginocchia de la mente inchine».

La correzione avviene dunque nel regime di un'eufonia,[18] di un'armonia che tenda ad eliminare le troppo scoperte giunture grammaticali argomentative, già accentuate dal cambio di strofa e dal tono di consuntivo (dissimulando dunque in *onde* un nesso relativo), o quanto meno a scegliere, tra le varianti possibili, quelle che garantiscano un maggior compiacimento per l'orecchio. Dice Bembo, una «voce più rotonda e più sonora», a maggior ragione nella resa tansilliana, che con l'elisione e col successivo *or* produce un verso che alla canonicità prosodica affianca una ricerca di espressività, come conferma l'acquisizione dell'immagine delle guance arrossite di vergogna, che è anche fonica (con la tonica ribattuta e soprattutto col nesso di liquida rovesciato: «ond'or sì rosse», che finisce così per anticipare, come non era nella redazione più antica, lo stesso artificio esperito al verso successivo: «vivrò [...] vorrei»).[19]

18. Criterio che presiede anche, secondo Flamini, alla revisione dell'aulica poesia della *Clorida*, nel passaggio dal manoscritto di dedica al Toledo, all'edizione a stampa, che appare però quasi quarant'anni dopo, e quindici almeno dopo la morte del Tansillo, nella *Seconda parte* giolitina di stanze di diversi autori (1581). Cfr. Tansillo 1893, LXXI, dove si dice che in tale revisione il Tansillo avrebbe «mutato [...] o rabberciato alcuni pochi versi, per ragioni massimamente d'eufonia» e inoltre che ne «restano, ciò non ostante, di un po' sciatti o flosci; e alla leggiera ineguaglianza di stile che, dal più al meno, è agevole rilevare in ogni poesia dello scrittore venosino, ci pare s'accompagni nel non breve poemetto una certa ineguaglianza anche della versificazione, unita ad una troppo audace libertà sintattica e lessicale, procedente, il più delle volte, dalle necessità della rima». Stando all'apparato fornito dal Flamini, qualche correzione nel senso dell'indagine, però al contrario, si riscontra: cfr. 7, 4: «quel che Cerer lor dà» diventa a stampa «quel che Cerere dà»; 53, 5-6: «non han vel ch'altro lor copra» che la stampa legge «non han velo che lor copra» (così subito dopo, 54, 5: da «al vel, che si rinversa», a «al velo che rinversa»); nel senso solito, di eliminazione della scrittura piena in presenza di liquida, cfr. invece ad es. 118, 2, da «d'ora in ora con l'onda» a «ad or ad or con l'onda»; ma forse basta 46, 4: «che l'odor se n'ande», corretto dalla stampa in «che l'odor ne mande» (per sopprimere evidentemente un uso verbale non canonico che è però tipico del poeta, e ricorre due volte all'ottava 131, entrambe normalizzate dalla stampa), per rendere sospetta tutta la revisione.

19. Un caso interessante di revisione, si direbbe, di altri, in uno stretto rapporto di intertestualità, è rinvenuto, con l'acutezza dell'esperto interprete, dal citato Toscano 2000, 87: si tratta di una ripresa puntuale e insieme di una revisione, essendo il verso di un sonetto di Vittoria Colonna (sonetto *Le belle opre d'Enea superbe e sole*), nella fattispecie il seguente: «ma, se 'l Ciel dava al stil equal subietto», riscritto così da Tansillo in un proprio sonetto: «per dare al grande stile egual soggetto»: Toscano nota «il ritmo e fin la patina linguistica leggermente arcaizzante» del verso di Vittoria, e di contro la «fluidità, e [...] modernità, del verso tansilliano».

Ma tutto è autorizzato, se lo stesso Petrarca non dona una volta per tutte gemme perfette, ma anzi riassetta il proprio verso, si tira su, per così dire, e senza irriverenza, le brache cadenti ad esempio in quel «Di quei sospir, de' quai nutriva il core», che diventa invece, nella sua fluida ma guadagnata continuità armonica, uno dei più memorabili e luminosi del canzoniere (e trafiggenti, giusta la funzione di 'i' nella poetica interpretazione di Giorgio Orelli). Se le cose stanno diversamente nella testura eroica del poema,[20] per via di quella sprezzatura autorizzata dalla retorica antica da Aristotele a Demetrio e tanto cara al Tasso (già al lettore del sonetto dellacasiano), anche un fatto di per sé minimo come questo (nelle sue varianti, verbali o sostantivali, di liquida o di nasale, sdrucciole o piane), acquisisce un valore retorico. Ma, non che Dante e Ariosto, citati da Tasso come poeti per i quali è addirittura risaputa la deprecabile tendenza versificatoria espressa nella lettera con un'ironia che mal cela, almeno per il secondo, il costante disagio dell'autore (che fa il paio con quello del Petrarca nei confronti del primo), lo stesso supremo dittatore del petrarchismo cinquecentesco, il Bembo, nell'altissima testura della canzone in morte di Carlo, lascia sopravvivere un verso quale «di su da quei splendori giù in quest'ombre» (*Rime* 142, 199). Non sappiamo cosa pensasse il Tasso di tale verso in particolare, se lo potesse giustificare per una sprezzatura eroica dovuta al tema solenne del pezzo (forse avrebbe condannato, se non la *scriptio plena* di *splendori* senza elisione, l'artificiosa contrapposizione spaziale, e soprattutto, causa ulteriore di languidezza, la sequenza di monosillabi).[21] Certo, altrove nemmeno tale giustificazione

20. Un ulteriore esempio di «finimento di parol*a*» può essere, al di fuori del regime delle sdrucciole, ma in quello delle piane bisillabe in liquida, e per parola assai attestata in tutto Petrarca, ma qui solo non apocopata prima di consonante, *Triumphus Mortis* I 115: «così del mondo il più bel fiore scelse», laddove in RVF 73, 35-36 si legge: «et l'onorate / cose cercando, e 'l più bel fior ne colse». E infatti il Bembo (*Prose* II 8) comprende nel discorso anche un bisillabo come *uomo* che, se non apocopato, sarebbe tra le «voci alquanto languide e cascanti».

21. Nel sistema tassiano una sorta di piccolo corto circuito si produce ad es. per la parola *oceano*, con possibile duplice accentazione piana e sdrucciola: in *Rime* 517 (canzone in morte del cardinale Ercole Gonzaga, 1563), vv. 138-39: «E quel che 'n voce e 'n carte / è oceano chiamato ed ampio e magno», la soluzione piena e sdrucciola, quindi con soluzione del dittongo, senza elisione di seguito, contravviene alla regola: metricamente potrebbe

potrebbe essere addotta: nella prima edizione delle *Rime* (1530), ora, con felice scelta di Guglielmo Gorni, leggibile nella sua integrità nel citato volume ricciardiano di *Poeti del Cinquecento*, si segnalano almeno due casi ai limiti della legalità: 44, 4: «Inseme potrem far i nostri lai», verso snervato e languido se altri mai per la doppia soluzione, piena per l'avverbio[22] e tronca per le due successive forme verbali (parzialmente rimediato nell'edizione definitiva: *Rime* 48, 4: «inseme potrem fare i nostri lai», che con minimo intervento acquisisce coesione maggiore, per quanto era possibile); e 21, 9: «O Hercole, che travagliando vai» (intatto nell'edizione *ne varietur* data alle stampe dal Gualteruzzi nel '48: *Rime* 21, 9),[23] che ha per baricentro l'accento irrazionale di sesta sul preverbo.[24]

Da qui alla correzione leopardiana della clausola *splendeva* in *splendea*, senza alcuna esigenza prosodica, nel terzo verso di *A Silvia*, è il divario che può passare tra una grammatichetta elementare e l'intuizione sopralinguistica del poeta che crea, ogni volta, anche quando la sua scelta è minima, e nel solco di una tradizione ben accertata, la lingua, riducendola a sistema,

andare, senza sinalefe col verbo, *oceàn*, com'è infatti nel passo tematicamente assai congruente di *Gerusalemme liberata* XIV 10, 6: «e lui, ch'or ocean chiamat'è, or vasto». Quanto ai monosillabi, il Tasso, nella già citata lettera a Scipione, avalla addirittura una deroga alla legge delle sdrucciole per evitare l'inconveniente: «Per questa cagion di fuggir l'asprezza non mi son talor curato di fornire alcun verbo, come *L'odono già nel cielo anco i celesti*. Ché 'l dire: *L'odon già su nel ciel, etc.*, per li troppo monosilabi et accenti, è duretto» (Tasso 1995, 228-29).

22. Uso attestato anche in RVF ma mai ad inizio verso.

23. Ma il Bembo cade anche nell'inconveniente opposto, di verso cioè troppo robustamente innervato, e quindi saturo: cfr. *Rime* (1530) 3, 14: «Del ciglio altrui sproni e freno a me stesso», già stigmatizzato (come ricorda Gorni 2001, 54) da A. F. Seghezzi: «verso aspro e duro quantunque sia l'ultimo»: dove soprattutto importa la concessiva, che rimanda alla necessità di orchestrare, all'interno della perfetta misura del sonetto, l'alternanza di toni e la misura di asprezza e dolcezza, secondo un processo di amplificazione (e ancora il «giudicio superbissimo de gli orecchi» opporrà in questo senso, secondo il Tasso della *Cavaletta*, la chiusa del sonetto *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*, alta e sonora, ma maestosa e pausata, a quella, effusiva ed esalata in sibilante, di quello d'analogo tema *Locar sovra gli abissi i fondamenti*, del Coppetta).

24. Una lettura irrazionale con accento di quarta (*Hercolè*) del verso del «Petrarca viniziano» è proposta, proprio accanto ad esempi danteschi di trasposizione d'accenti necessaria, alla lettura, per salvare l'armonia del verso, dal Varchi nell'*Ercolano*, quesito nono: «si ritruovano alcuni versi i quali, se si pronunziassero come giaceno, non sarebbono versi, percioché hanno bisogno d'essere aiutati colla pronunzia, cioè esser profferiti coll'accento acuto in quei luoghi dove fa mestiero che egli sia, ancora che ordinariamente non vi fosse» (cito da Varchi 1995, 881-82).

in quanto *suo* sistema, come ha ribadito di recente Franco Gavazzeni, ripercorrendo le celebri osservazioni di Contini sul caso leopardiano citato e sulle sue valenze di «opposizione tonale, fors'anche prosodica»[25] e riconducendolo, insieme ad altri, ad una sensibilità certo innovativa e tutta leopardiana, ma fondata su quella regola vigente in tutta la nostra tradizione culta.[26] Tanto che «là dove genere e metro lo richiedevano, la legge del computo, nella tarda stagione leopardiana, torna a far valere le proprie ragioni, senza eccezioni»[27]. Persino per Leopardi. Altrimenti potremmo con cognizione di causa domandarci se nel second'atto Lucia canti *Soffriva nel pianto, languia nel dolore* per altre, più recondite ragioni espressive, che per far chiudere il dodecasillabo al valente Cammarano.

Riferimenti bibliografici

Basile 1986 = B.B., *Microscopie tassiane*, ST, XXXIV, pp. 7-50.

Basile 1990 = B.B., *Indiscrezioni su* Rime *tassiane*, in Id., *Il tempo e le forme. Studi letterari da Dante a Gadda*, Modena, Mucchi Editore.

Bembo 1993 = P.B., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Milano, TEA.

Contini 1970 = G.C., *Implicazioni leopardiane*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi, pp. 41-52.

Ferroni-Quondam 1973 = G.F. e A.Q., *La locuzione artificiosa*, Roma, Bulzoni.

25. Contini 1970, 44.

26. Cfr. ora Gavazzeni 2001. Particolarmente interessante il rilievo che, ad esempio nell'uso pariniano del *Mattino*, il ricorso a forme "sincopate" si accentui «nella favola di Amore, che per il suo specifico carattere stilistico richiede un linguaggio più marcatamente poetico».

27. Cfr. ancora Gavazzeni 2001, 287. Anche però nell'*Inno a Nettuno* 38, dove la stampa milanese di A. F. Stella (1817) leggeva «Ed il profondo mare errando giva», Leopardi corresse *gia*: non sembrano esistere qui valori espressivi particolari, se non forse quello definito «fonosimbolico» da Contini 1970, 42, secondo cui si potrebbe dire che «l'iato che la desinenza in *-ea* contiene a fin di verso fissa la durata» non già della «contemplazione», come al terzo verso di *A Silvia*, ma almeno dell'azione stessa di affannosa ricerca. A meno che la forma non fosse sentita da Leopardi più vicina a quella, ugualmente connotata da iato, dell'imperfetto epico di εἶμι, ἤιε, citato in uno degli esempi addotti nelle eruditissime note a stampa allo stesso *Inno* (la copia postillata è conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli).

Gavazzeni 2001 = F.G., *Postilla leopardiana*, SMI, I, pp. 277-87.
Gorni 2001 = *Poeti del Cinquecento*, tomo I, a cura di G.G., M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi.
Laurenza 1908 =V.L., *Il canzoniere di Luigi Tansillo*, «Malta letteraria», V, 45-51.
Libro quinto 1555 = *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani*..., In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.
Libro settimo 1556 = *Rime di diversi signori napolitani e d'altri... Libro settimo*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli.
Quondam 1975 =A.Q., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza.
Raimondi 1994 = E.R., *Tra grammatica e magia*, in Id. *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, pp. 161-87.
RVF = F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
Santoro 1987 = *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M.C. Cafisse, F. D'Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino, L. Miele, Napoli, Società Editrice Napoletana.
Tansillo 1738 = *Le lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo. Poema sacro con gli argomenti ed allegorie di Lucrezia Marinella ed un discorso di Tommaso Costo. Giuntavi in questa nuova Edizione la Raccolta delle sue Rime notabilmente accresciuta.* [...] In Venezia Appresso Francesco Piacentini.
Tansillo 1870 = *Capitoli giocosi e satirici di Luigi Tansillo editi ed inediti*, a cura di S. Volpicella, Napoli, Libreria di Dura.
Tansillo 1882 = *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo*, a cura di F. Fiorentino, Napoli, Morano.
Tansillo 1893 = *L'egloga e i poemetti di Luigi Tansillo*, a cura di F. Flamini, Napoli, s. e.
Tansillo 1926 = L.T., *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, a cura di E. Pèrcopo, vol. I, Napoli, Tipografia degli Artigianelli.
Tarsia 1980 = G.D.T., *Rime*, a cura di C. Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
Tasso 1993 = T.T., *Il Gierusalemme*, a cura di L. Caretti, Parma, Zara.
Tasso 1994 = T.T., *Le rime*, a cura di B. Basile, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
Tasso 1995 = T.T., *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda.
Toscano 1987 = T.R.T., *Note sulla composizione e la pubblicazione delle «Lagrime di San Pietro» di Luigi Tansillo (con inediti)*, in Santoro 1987, pp. 437-61.
Toscano 2000 = T.R.T., *Due "allievi" di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso D'Avalos*, in Id., *Letterati. Corti. Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, pp. 85-120.

Toscano 2000a = T.R.T., *Un "libro" di rime di Luigi Tansillo per don Gonzalo Fernández de Córdoba, III Duca di Sessa*, in Id., *Letterati. Corti. Accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, pp. 145-82.

Varchi 1995 = B.V., *L'Hercolano*, edizione critica a cura di A. Sorella, Presentazione di P. Trovato, 2 voll., Pescara, Libreria dell'Università Editrice (si cita dal vol. II, che contiene il testo del dialogo).

Maria Cristina Cabani

L'ARIOSTISMO 'MEDIATO' DELLA «GERUSALEMME LIBERATA»

Si può parlare di «ariostismo tassiano» come si parla di «boiardismo ariostesco»?[1] In prima istanza, mettere a confronto i due binomi non può che ribadire la loro ben nota differenza sostanziale: mentre Ariosto tende a stabilire con il predecessore un rapporto di continuità, di complicità, di intesa preliminare, tanto da assumere l'*Innamorato* come punto di partenza, Tasso marca la distanza da quello che, per molti aspetti, è il suo modello negativo. Nel suo rapporto con Ariosto ciò che a prima vista più colpisce, prima ancora dell'assenza di citazioni esplicite e di riprese verbali significative, è la quasi totale cancellazione di quel tipo di memoria che definirei 'passiva' più che 'involontaria' o 'inconscia': una memoria che, invece, è ben attestata nella vasta fenomenologia del boiardismo ariostesco. Potremmo dire che, mentre Ariosto recepisce gli echi boiardeschi in uno stato di dormiveglia, Tasso è sempre vigile nei riguardi di Ariosto. Il che significa che, pur in presenza di vaste zone tematiche e linguistiche comuni, la materia e la 'maniera' ariostesche sono da lui accolte e trasformate secondo precise linee di filtraggio, selezione e rifunzionalizzazione contestuale. Le cause che motivano una così marcata disparità di comportamento sono evidenti. Ariosto, proprio perché non sente il bisogno di esibire distacco dal testo assunto come modello base, non pone sbarramenti al codice boiardesco, anzi, lo lascia penetrare nelle più varie forme

1. Cfr. Sangirardi 1993.

nel suo universo poetico (grazie anche all'ottava, veicolo privilegiato di ogni memoria 'tradizionale'). Nel fare ciò – e questo mi sembra il nodo della questione – non è guidato da una chiara poetica dell'*imitatio*; procede in maniera apparentemente casuale, secondo suggestioni 'locali', senza sottomettersi ad altri imperativi che quelli dettati dalla sua poetica 'interna'. Sappiamo invece che per Tasso è impellente il bisogno di distinguersi o, nei limiti del possibile, di non mettersi a confronto, di non «scendere in gaggio» (per adottare un'espressione chiave dell'annosa *querelle* che suo malgrado lo ha coinvolto).[2] In più, egli opera secondo una precisa strategia imitativa, cioè secondo quelle regole gerarchiche e selettive che è venuto elaborando negli scritti di poetica e che continuerà a elaborare di pari passo alla lunga gestazione e trasformazione del poema. In quegli scritti non c'è luogo della *Liberata* che non sia messo in discussione, non c'è presenza intertestuale che non sia vagliata e valutata nella sua proprietà e legittimità nel contesto. Se ciò vale, in generale, per tutto il complesso intreccio di riferimenti che sostanzia la struttura e la lingua del poema, a maggior ragione vale per un rapporto tanto delicato e compromettente qual è quello con Ariosto. Persino la psicologia ha una sua importanza, considerato che nell'*Apologia*, parlando di se stesso dietro lo schermo del padre, per definire lo stato d'animo con il quale un poeta che voglia cimentarsi nell'agone dell'epica affronta il confronto con un predecessore tanto importante (forse, «come disse alcuno», anche oltre il merito effettivo) Tasso usa un termine forte come «spavento»:

> Non disperò nondimeno di ritenersi il nome di grande e di buon poeta, e quel che egli non aveva disperato, ricercò con molta fatica; né si spaventò per la nuova gloria dell'Ariosto, né per la grazia che egli ebbe fra principi, fra cavalieri e fra donne; la quale (come disse alcuno) poteva ascondere tutti i suoi difetti, s'egli n'aveva alcuno (p. 71).

Ho parlato di regole gerarchiche facendo riferimento a una poetica dell'*imitatio* che procede da una chiara definizione dell'importanza e del ruolo da assegnare a ciascun modello nella costituzione di un nuovo poema. Se nell'imperante aristotelismo dell'epoca controriformistica tutti i poeti eroici esibiscono il loro modello, nessun teorico o poeta arriva a

2. Cfr. l'*Apologia*, p. 138.

disegnare con altrettanta precisione una mappa intertestuale come quella che soggiace alla costruzione della *Liberata*. La si può ricostruire sia attraverso le innumerevoli dichiarazioni teoriche di Tasso, sia mediante l'esame diretto del poema. In questo esame si sono impegnati i ricercatori di stampo 'rainiano',[3] ai quali si deve una preziosa raccolta di dati, alla quale, però, non è seguita una adeguata valutazione critica del materiale, né al suo interno (con una distinzione, non facile, fra diretto, mediato, insignificante), né come fenomeno intertestuale complesso, che travalica il concetto di 'contaminazione' dal momento che ogni sua componente ha un ruolo predefinito nella struttura del poema. Studi più recenti hanno esaminato i singoli rapporti biunivoci (Tasso-Virgilio, Tasso-Dante, Tasso-Petrarca, Tasso-Poliziano, Tasso-Ariosto),[4] ma si attende a tutt'oggi una considerazione di insieme. Accennerò brevemente ad alcuni punti di questa mappa gerarchica al solo scopo di inquadrare al suo interno il capitolo Tasso-Ariosto. In particolare, terrò presente una categoria valutativa discutibile, ma comunque importante quando si parla di intertestualità, qual è quella di «intenzionalità» (da non intendersi come «categoria psicologica», ma come «programma imitativo»)[5] o, nell'ottica del ricevente, di carica 'allusiva'. Essa è fondamentale, e cercherò di dimostrarlo, per definire il rapporto Tasso-Ariosto in relazione ad altri aspetti dell'intertestualità tassiana. Imitare senza alludere significa sostanzialmente disconoscere il valore di modello del testo a cui si fa riferimento. A mio parere, a questo mira Tasso quando dichiara:

> Questo, dunque, è 'l proprio inganno dell'avversario, ch'io studiosamente sia entrato in gaggio con l'Ariosto: quantunque io abbia trattati alcuni luoghi communi a tutti i poeti: del quale non potrei cavarlo, se non dimostrandogli che, se ciò avessi voluto, lo avrei fatto spesso, ed in molti luoghi dove saria stato men difficile il contrasto; ma forsi questo gli pare grandissimo pericolo (*Apologia*, p. 138).

3. Mi riferisco ai classici Vivaldi 1893, Multineddu 1895 e De Maldé 1910.

4. Cfr. *Il dramma nel racconto*, in Raimondi 1980; *L'esperienza petrarchesca del Tasso* e *Tasso e Dante*, in Della Terza 1979, 70-86 e 148-76; Scarpati 1995; *Tasso contro Ariosto?*, in Zatti 1996, 1-27. Fondamentale, perché esamina l'intertestualità tassiana come fenomeno complesso di incroci testuali multipli, il saggio *Stratigrafie tassiane*, in Baldassarri 1982, 129-73.

5. Gardini 1997, 17.

Spostare l'attenzione dall'autore e dal testo al luogo, al topos in quanto tale è uno degli aspetti fondamentali del misconoscimento. A questa, come vedremo, Tasso affianca altre modalità operative tese anch'esse a 'confondere', 'svalutare' o comunque a non mettere nel giusto rilievo il testo di riferimento. È un modo di operare guidato da una generale strategia imitativa, e tuttavia esso non penalizza nella stessa misura tutti gli autori 'imitati'.

Ariosto e Virgilio

Raimondi[6] ha dimostrato che «non si può intendere e interpretare la tecnica compositiva della Gerusalemme [...] se non si ha presente il dialogo, sottile e tenace, che essa intrattiene con l'universo verbale dell'*Eneide*». Il lettore ideale, cioè, deve essere «bilingue». A nessun altro testo come all'*Eneide* spetta un ruolo così determinante nella costruzione dell'ossatura narrativa, cioè di quella 'fabula' che, aristotelicamente, è l'essenza stessa della poesia, intorno alla quale si concentra la maggior parte della riflessione tassiana nelle *Lettere poetiche*. È Virgilio a garantire lo statuto epico della *Liberata*. Non a caso, prendendo le distanze dall'eclettismo ariostesco, essa si apre citando nel primo verso il poema latino per poi richiamarlo con una certa sistematicità proprio in quelle zone di confine (avvii e chiusure) che scandiscono il ritmo dell'epica. Imitazione strutturale significa anche ripresa di interi episodi, fiancheggiati con una costanza e una fedeltà verbale che trasformano l'imitazione in una vera e propria traduzione. Ma l'imitazione investe anche tutti gli altri livelli: dal ruolo del narratore «passionato»[7] (così distante da quello freddo, ironico e invadente di Ariosto), alla lingua, allo stile, alla strutturazione sintattica.[8] Il

6. Raimondi 1980, 86.
7. *Il narratore passionato*, in Raimondi 1994, 533-50.
8. Un aspetto particolarmente interessante è quello degli esordi e degli stacchi interni della narrazione: problema che Tasso affronta in sede teorica (già nella *Prefazione* al *Rinaldo* prende chiara posizione contro gli esordi ariosteschi) e che, nella prassi, si risolve nella ripresa di formule virgiliane. In particolare, l'avvio con congiunzione temporale (*intanto, mentre, appena*) o avversativa (*ma*) ricalca analoghi avvii dell'*Eneide* (*at, interea, ut*).

fenomeno, evidente sul testo e dichiarato in sede teorica, non richiede esemplificazioni. A noi interessa soffermarci sul modo di ricreazione del modello, dal momento che esso non avviene mai in completa solitudine, in un 'a tu per tu' con il testo virgiliano, ma coinvolge simultaneamente e per diversi aspetti anche i modelli volgari e fra questi, come vedremo, lo stesso Ariosto, nella misura in cui lui stesso si è confrontato con l'*Eneide*.

Esemplare al riguardo è la scena del 'risveglio' morale di Rinaldo (GL XVI 31) nella quale Tasso, pur riferendosi esplicitamente a Virgilio, 'ariosteggia'. Il passo virgiliano da cui prende spunto (Enea, amante di Didone, è scosso dalle rampogne di Mercurio, che gli rimprovera di essere venuto meno alla sua missione di fondatore) è breve e sintetico:

> At vero Aeneas aspectu obmutuit amens,
> arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit (*Aen.* IV 279-80).

Nel descrivere la reazione di Ruggiero alle parole di Melissa (la quale, analogamente, lo rimprovera di aver dimenticato fra le braccia di Alcina l'alta missione che lo attende), Ariosto imita Virgilio, ma sostituisce al terrore il tema della vergogna:

> Ruggier si stava vergognoso e muto
> mirando in terra, e mal sapea che dire
> [...]
> Come Ruggiero in sé fu rivenuto,
> di tanto scorno si vide assalire,
> ch'esser vorria sotterra mille braccia;
> ch'alcun veder non lo potesse in faccia (OF VII 65).

La reazione di Rinaldo (che anticipa i rimproveri di Ubaldo) è più vicina a quella di Ruggiero che a quella di Enea; Ruggiero e Rinaldo si 'vergognano' per essere stati colti in atteggiamenti 'molli', effeminati:

> Qual uom da cupo e grave sonno oppresso
> dopo vaneggiar lungo in sé riviene,
> tal ei tornò nel rimirar se stesso,
> ma se stesso mirar già non sostiene;
> giù cade il guardo, e timido e dimesso,
> guardando a terra, la vergogna il tiene.
> Si chiuderebbe e sotto il mare e dentro
> il foco per celarsi, e giù nel centro (GL XVI 31).

L'iperbole finale, così poco tassiana, è spia di un contatto con il *Furioso* che coinvolge la lingua e lo stile, oltre che la ricostruzione interamente 'romanzesca' dell'episodio classico. Ma Tasso, quasi a compensare l'eccessiva familiarità concessa ad Ariosto, conferisce un andamento completamente virgiliano al prosieguo del racconto, sia nel distico successivo alle parole di Ubaldo («Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco / spazio confuso e senza moto e voce», GL XVI 34), traduzione quasi letterale di quello dell'*Eneide* citato sopra, sia e soprattutto nella scena dell'abbandono di Armida, trasformatasi da novella Alcina a controfigura di Didone, interamente costruita sul palinsesto virgiliano.[9]

È assodato che è stato Ariosto a indicare a Tasso la via dell'assimilazione della tradizione virgiliana al romanzo in vista di una 'nobilitazione' del genere. Mentre però, come Javitch ha ben mostrato,[10] Ariosto asservisce al romanzo i materiali epici di riporto, Tasso li integra in una struttura essa stessa modellata in gran parte su quella virgiliana. A noi interessa osservare che se, da un lato, Ariosto fa da tramite verso il poema virgiliano, dall'altro è Virgilio a costituire lo schermo che autorizza e legittima i contatti tassiani con Ariosto. In altre parole, molti episodi ariosteschi possono essere accolti perché intimamente virgiliani, cioè derivati da nobile tradizione. Un esempio può essere il verso, riferito a Orlando: «Sorrise amaramente in piè salito» (OF XIII 35, ma cfr. anche XXXV 47), da Tasso elogiato nei *Discorsi* (p. 221) («che muove riso con sdegno») e ripreso nella risposta di Rinaldo: «Rise egli amaramente» (GL IX 80). Ovviamente, Tasso ha in mente il subtesto latino («Ad quae subridens mixta Mezentius ira» *Aen.* X 742), che però accoglie attraverso la mediazione verbale ariostesca (spia l'avverbio «amaramente»). Del resto, Tasso stesso ammette che Ariosto «s'assomigliò a gli epici molto più degli altri che avevano scritto romanzi» (*Apologia*, p. 72), allineandosi in tal modo a una tradizione critica che da tempo sottolineava la componente classica dell'*Orlando Furioso* in vista di una sua «canonizzazione».[11] In quanto imi-

9. Un esame puntuale delle ottave della *Liberata* sovrapponibili all'archetipo virgiliano è condotta da Scarpati 1995, 51-61.
10. Cfr. Javitch 1999².
11. Cfr. Javitch 1999.

tatore – se buon imitatore – di Virgilio, Ariosto merita attenzione proprio per il suo ruolo di mediatore 'cristiano' della materia classica:

ma nell'epopeia spesso scendono dal cielo gli iddii e gli angeli, e s'interpongono nell'operazioni de gli uomini dando consiglio e aiuto, come fanno Apollo e Minerva nell'*Iliade* e nell'*Odissea* d'Omero e nell'*Ercole* del Giraldi, e Venere nell'*Eneide* [...] In questo medesimo modo scende l'angel Michele nel *Furioso*, e l'angel Palladio e l'angel Nettunio nell'*Italia Liberata* (*Discorsi*, p. 73).

Ridotta a topos, e garantita da tradizione autorevole, la discesa dell'angelo compare ovviamente anche nella *Liberata*, e presenta non poche affinità con quella ariostesca.

Salvo casi eccezionali, direi che anche quando accoglie variazioni ariostesche del testo virgiliano[12] Tasso prende le distanze da un punto di vista stilistico-lessicale, oltre che tonale nel suo complesso. Voglio dire che sono abbastanza rari i casi in cui precise spie lessicali diano prova certa di un contatto intertestuale diretto. Rappresenta una notevole eccezione la riscrittura di una stessa similitudine virgiliana operata prima da Ariosto e poi da Tasso.[13] Nell'*Eneide* è impiegata nella descrizione del duello fra Darete e Entello:

Ille, velut celsam oppugnat qui molibus urbem
aut montana sedet circum castella sub armis,
nunc hos, nunc illos aditus omnemque pererrat
arte locum et variis adsultibus inritus urguet (*Aen* V 439-42);

nel *Furioso* in quella del duello fra Ruggero e Bradamante:

12. L'esempio più clamoroso è l'orazione di Goffredo in morte di Dudone, elaborata in chiave cristiana come già quella di Orlando per il morto Brandimarte ed entrambe debitrici alle esequie di Pallante nell'*Eneide*. Non mi soffermo a esaminare questo passo, perché è fra i più studiati. Cfr. il recente Javitch 1999².

13. Cfr. anche GL VII 55 (Non altrimenti il tauro ove l'irriti geloso amor») con OF XXVII III («Come partendo afflitto tauro suole / che la giovenca al vincitor cesso abbia...») e con le fonti classiche. Mentre la similitudine ariostesca dipende principalmente da *Georg.* III 224-44, quella tassiana mostra maggiori affinità con *Aen.* XII 103-6, ad essa strettamente collegata. È interessante però che Tasso faccia suo il dettaglio del toro innamorato e 'geloso', assente nel contesto epico virgiliano, ma fondamentale nel passo delle *Georgiche*. Il fatto colpisce tanto più, se si pensa che, mentre quel dettaglio è indispensabile nel *Furioso* (Rodomonte, abbandonato da Doralice, sfoga la sua «amorosa rabbia»), appare addirittura incongruente nella *Liberata* (Argante sfida i Cristiani alla battaglia).

Come chi assedia una città che forte
sia di buon fianchi e di muraglia grossa,
spesso l'assalta, or vuol batter le porte,
or l'alte torri, or atturar la fossa;
e pone indarno le sue genti a morte,
né via sa ritrovar ch'entrar vi possa:
così molto s'affanna e si travaglia,
né può la donna aprir piastra né maglia (OF XLV 75);

nella *Liberata,* infine, in quella del duello tra Raimondo e Argante:

Qual capitan ch'oppugni eccelsa torre
infra paludi posta o in alto monte,
mille aditi ritenta, e tutte scorre
l'arti e le vie, cotal s'aggira il conte;
e poi che non può scaglia d'arme torre
ch'armano il petto e la superba fronte,
fère i men forti arnesi, ed a la spada
cerca tra ferro e ferro aprir la strada (GL VII 90).

Non credo che Tasso ignorasse la versione ariostesca; anzi, forse è proprio perché l'ha presente che egli sviluppa aspetti della similitudine virgiliana lasciati cadere da Ariosto. Le due interpretazioni volgari si sviluppano in direzioni diverse: Ariosto parla della «città», Tasso sposta l'attenzione sul «castello» montano (ma il termine «torre» compare anche nel *Furioso*). Ancora: mentre la similitudine tassiana è inserita in un contesto epico omologo a quello virgiliano (duello fra Raimondo e Argante), quella ariostesca opera in un contesto epico ridotto, nel senso che l'accanito duello è solo simulato da parte di Ruggiero, le cui abili mosse sono mirate a schivare i colpi di Bradamante. Dunque, quello tassiano è un duello epico in piena regola, mentre quello ariostesco rientra piuttosto nella vasta categoria del «duello amoroso» e gioca sul piacere della sproporzione fra i due contendenti, con la lieve comicità che ne deriva (Bradamante colpisce stizzita un avversario che non le risponde).

Non di rado Ariosto e Tasso si trovano a tradurre i medesimi luoghi virgiliani. In questi casi mostrano di obbedire a principii stilistici radicalmente diversi. La traduzione è pertanto un luogo idoneo a verificare l'enorme distanza che li divide dal punto di vista del 'gusto' e dell'ideale stilistico. Un paio di esempi.

Nel decimo libro dell'*Eneide* (vv. 375-76) Pallante esorta i suoi uomini all'azione coraggiosa:

> Numina nulla premunt, mortali urguemur ab hoste
> mortales, totidem nobis animaeque manusque.

Alle stesse parole ricorrono Dardinello nel *Furioso* (XVIII 51):

> Non han di noi più vita gli nimici,
> più di un'alma non han, più di due mani

e Argante nella *Liberata* (VI 8):

> Ché se il nemico avrà due mani ed una
> anima solo, ancor ch'audace e fera.

Mentre Ariosto costruisce l'enunciato attraverso ripetizioni e parallelismi nel verso e nel distico, Tasso evita parallelismi e simmetrie, movimentando il costrutto con l'*enjambement* (che evidenzia la sola «anima» rispetto alle «due mani», cioè il coraggio rispetto alla forza) e con un inciso aggiuntivo.

L'appello di Goffredo ai suoi uomini impauriti:

> Qual timor – grida – è questo? ove fuggite?
> Guardate almen chi sia quel che vi caccia
> vi caccia un vile stuol (GL IX 47)

ricalca sia quello di Pallante testé menzionato, sia quello di Mnesteo ai compagni in fuga:

> «Quo fugitis, socii? (*Aen* X 369).

> Et Mnestheus: «quo deinde fugam? quo tenditis» inquit (*Aen* IX 781),

ma, soprattutto, quello di Rinaldo ai suoi Scotti:

> [...] «Or dove andate?
> perché tanta viltade in voi comprendo
> che a sì vil gente il campo abbandonate? (OF XVI 80).

Al di là delle profonde analogie fra il passo di Tasso e quelli virgiliano e ariostesco, importa rilevare che si tratta di una situazione topica (ricorrente cioè più volte nel testo di partenza come in quelli di arrivo), una situazione che di per se stessa fa da schermo a un confronto diretto Tasso-

Ariosto. E ancor più importa che Tasso scarti il verso 'dantesco' («perché tanta viltà nel core allette?, *Inf.* II 122) utilizzato da Ariosto («Perché tanta viltade in voi comprendo?»), forse per prendere le distanze da Ariosto, più probabilmente, perché gli uomini di Goffredo non possono nemmeno essere sospettati di viltà (solo i nemici sono «vil gente»). Se qui non lo utilizza, non dimentica tuttavia quel suggerimento. Vi farà ricorso poco oltre, quando Argillano si rivolge ai nemici insultandoli:

> O vil feccia del mondo, Arabi inetti,
> ond'è ch'or tanto ardire in voi s'alletti? (GL IX 76).

Si noterà che, riutilizzandolo in un contesto analogo a quello ariostesco, Tasso rovescia il verso dal punto di vista semantico, ma che nello stesso tempo, grazie a un semplice dettaglio (il verbo 'allettare'), lo riconduce alla fonte originaria.

In linea generale si deve registrare che l'impiego di parole dei classici volgari per tradurre quelli latini è uno dei fenomeni più diffusi tanto nella poesia ariostesca, quanto in quella tassiana: è cioè uno dei più tipici procedimenti di mediazione con cui l'epica volgare assimila quella classica. La necessità di un ritorno alla fonte, per un'esigenza di 'rinnalzamento stilistico', è evidente nella similitudine dell'albero in autunno, che da Virgilio:

> quam multa in silvis autumni frigore primo
> lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
> quam multae glomerantur aves (*Aen* VI 309-12),

passa attraverso Dante:

> Come d'autunno si levan le foglie
> l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
> vede a la terra tutte le sue spoglie (*Inf.* III 112-15)

e Ariosto:

> che meglio conterei ciascuna foglia,
> quando l'autunno gli arbori ne spoglia (OF XVI 75);

> Ma costei, più volubile che foglia,
> quando l'autunno è più priva d'umore,
> che'l freddo vento gli arbori ne spoglia (OF XXI 15),

trasformandosi, come di consueto, in un anonimo topos. Ariosto, in quale sembra derivarla da Dante (spia ne è la rima) più che da Virgilio, le conferisce un andamento quasi proverbiale. Tasso, non solo rifiuta la troppo facile cadenza baciata di Ariosto e l'ormai compromessa rima dantesca, ma ritorna esplicitamente, traducendola per esteso, alla fonte latina:

> Non passa il mar d'augei sì grande stuolo
> quando a i soli più tepidi s'accoglie,
> né tante vede mai l'autunno al suolo
> cader co' primi freddi aride foglie (GL IX 66).

Eppure la figura dell'albero che «vede» a terra le sue spoglie, elogiata nei *Discorsi* (p. 184): «Si vede adunque che ciascuno di questi poeti si compiacque di far le cose animate d'inanimate»), è raccolta intatta da Dante e sovrapposta alla fonte prima.

In altri casi, invece, Ariosto, mediatore del testo latino, lascia a Tasso un'eredità evidente: piccole spie lessicali che rivelano al critico, assai più che al comune lettore, che quell'intermediario c'è stato. Penso alla similitudine che descrive la forza impetuosa del Po, «re dei fiumi»:

> Proluit insano contorquens vertice silvas
> fluviorum rex Eridanus camposque per omnis
> cum stabulis armenta tulit (*Georg.* I 481-3)

che Tasso traduce puntualmente nel primo canto:

> Così de gli altri *fiumi il re tal volta*
> quando *superbo* oltra misura ingrossa,
> sovra le sponde *ruinoso* scorre,
> né cosa è mai che gli s'ardisca opporre (GL I 75),

tenendo presente anche altre rielaborazioni ariostesche di questa stessa o di analoghe similitudini virgiliane:

> Con quel furor che 'l *re dei fiumi* altiero,
> quando rompe *talvolta* argini e sponde,
> e che nei campi Ocnei s'apre il sentiero,
> e i grassi solchi e le biade feconde,
> e con le sue capanne il gregge intero,
> e coi cani i pastor porta ne l'onde;
> guizzano i pesci agli olmi in su la cima,
> ove solean guizzar gli augelli in prima (OF XL 31);

Come torrente che *superbo* faccia
lunga pioggia *talvolta* o nievi sciolte
va *ruinoso*,[14] e giù da' monti caccia
gli arbori e i sassi e i campi e le ricolte (OF XXXVII 110).

La storia di queste similitudini,[15] che potremmo etichettare genericamente come «furia delle acque», (ma considerazioni analoghe valgono per topoi già esaminati, come l'«appello ai fuggitivi»), è significativa perché testimonia un processo riscrittorio che coinvolge l'intera tradizione in un gioco di assimilazione e 'resa topica' che tende a cancellare l'idea di proprietà. A ciò sembra riferirsi Tasso quando parla di «alcuni luoghi communi a tutti i poeti», riaffermando la sua indipendenza. Del resto anche Boiardo aveva usato quei classici per paragonare la «furia delle acque» all'impeto guerresco (OI I, X 53), dando l'avvio a quel processo di 'nobilitazione' del genere cavalleresco attraverso i classici che Ariosto porta a perfezione. È ovvio che in quella catena tendano a crearsi un lessico e un formulario, coniati sul latino, nell'insieme abbastanza stereotipi (il Po «re dei fiumi», dal «fluviorum rex Eridanus», l'aggettivo «ruinoso» per «rapidus»).

Un esempio simile al precedente è costituito dal passo della *Liberata* nel quale Tasso contrappone il riposo notturno del mondo animale all'insonnia di chi si appresta a combattere (Goffredo e l'esercito cristiano):

Era la notte allor ch'alto riposo
han l'onde e i venti, e parea muto il mondo.
Gli animai lassi, e quei che il mare ondoso
o de' liquidi laghi alberga il fondo,
e chi si giace in tana o in mandra ascoso,
e i pinti augelli, ne l'oblio profondo

14. «Ruinoso» traduce il virgiliano «rapidus» e compare anche nel *Rinaldo*: «Come rapido suol pieno torrente, / che ruinoso da l'Apennin cada, / tanto più gonfio girne e violente / quanto impedita più gli vien la strada» (IV 38).

15. Alle quali aggiungerei le due seguenti: «Così scendendo dal natio suo monte / non empie umile il Po l'angusta sponda, / ma sempre più, quanto è più lunge al fonte, / di nove forze insuperbito abonda; / sovra i rotti confini alza la fronte / di tauro, e vincitor d'intorno inonda, / e con più corna Adria respinge e pare / che guerra porti e non tributo al mare» (GL IX 46), «Come il gran fiume che di Vesulo esce, / quanto più inanzi e verso il mar discende, / e che con lui Lambra e Ticin si mesce, / et Ada e gli altri onde tributo prende, / tanto più altiero e impetuoso cresce» (OF XXXVII 92). Cfr. anche «ch'allora gonfio e bianco gìa di spume / per nieve sciolta o per montane piove» (OF IX 8).

sotto il silenzio de'secreti orrori
sopian gli affanni e raddolciano i cori

Ma né il campo fedel, né 'l franco duca
si discioglie nel sonno (GL II 96).

Qui, oltre a recuperare il passo virgiliano nel quale il riposo dei viventi è contrapposto all'agitazione di Enea prima di un importante sogno premonitore:

Nox erat et terras animalia fessa per omnis
Alituum pecudumque genus sopor altus habebat:
cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe
Aeneas... (*Aen* VIII 26-30)[16]

Tasso riecheggia quello in cui il riposo dei viventi è contrapposto all'insonnia dell'amante:

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti
(lenibant curas et corda oblita laborum).
At non infelix animi Phoenissa... (*Aen* IV 522-29).

Questa stessa sovrapposizione era già stata fatta, ad arte, da Ariosto, che nell'agitazione di Orlando prima del sogno premonitore condensava quella epica del capitano e quella lirica dell'amante infelice:

Già in ogni parte gli animanti lassi
davan riposo ai travagliati spirti,
chi su le piume, e chi sui duri sassi,
e chi su l'erbe, e chi su faggi o mirti (OF VIII 79).

Emblematica del tipo di 'ibridazione' che è alla base del genere cavalleresco, la perifrasi ariostesca (preceduta da un altro calco virgiliano che rinforza il contatto con il passo del sogno di Enea)[17] mostra in atto sia una

16. Cfr. anche *Aen*. II 268-70 («Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono divom gratissima serpit»).

17. Cfr. OF VIII 71 con *Aen*. VIII 22-25.

contaminazione 'sincronica' (fra diversi luoghi dell'*Eneide*), sia una contaminazione diacronica, dal momento che all'archetipo virgiliano si sovrappongono evidenti richiami ad autori volgari che già si erano fatti interpreti di quel topos.[18] Tasso opera in una direzione ormai ben nota: ricolloca cioè la perifrasi in un contesto epico, riferendola al suo Enea e alla tematica guerresca, e, nello stesso tempo, si riaccosta anche da un punto di vista letterale alla fonte latina (con il recupero del motivo a lui caro del silenzio). Tuttavia, la sua interpretazione conserva qualche vaga traccia del precedente ariostesco, sia nel sintagma «animai lassi» (che traduce, come l'ariostesco «animanti lassi», il virgiliano «animalia fessa»), sia nella strutturazione della serie (*e quei... e chi...*; *chi...*, *e chi...* ecc.). Altre aree della *Liberata* richiamano il tormento di Orlando. Mi riferisco all'episodio di Argillano, introdotto da una analoga perifrasi cronologica e da un contatto, più esplicito questa volta, con l'episodio ariostesco:

> Sorgea la notte intanto, e sotto l'ali
> ricopriva del cielo i campi immensi
> e 'l sonno, ozio de l'alme, oblio de' mali,
> lusingando sopia le cure e i sensi.
> Tu sol punto, Argillan, d'acuti strali
> d'apro dolor, volgi gran cose e pensi,
> né l'agitato sen né gli occhi ponno
> la quiete raccòrre o'l molle sonno (GL VIII 57).

> Già in ogni parte gli animanti lassi
> davan riposo ai travagliati spirti,
> chi su le piume, e chi sui duri sassi,
> e chi su l'erbe, e chi su faggi o mirti:
> tu le palpebre, Orlando, a pena abbassi,
> punto da' tuoi pensieri acuti et irti;
> né quel sì breve e fuggitivo sonno
> godere in pace anco lasciar ti ponno (OF VIII 79).

Le due ottave sono strutturalmente identiche e sono caratterizzate da riprese verbali non indifferenti (l'appello al personaggio, «punto» da pensieri «acuti» e, soprattutto – tanto più notevole in quanto rara – una quasi perfetta sovrapponibilità del distico finale). Ma nel contesto i due perso-

18. Li ho esaminati in Cabani 1990, 198-201.

naggi hanno in comune solo il fatto di faticare a prendere sonno, nulla di più; una situazione alquanto generica dunque, topica, che opera come catalizzatore memoriale. Tuttavia l'interesse di Tasso è altrove: ancora una volta egli sta alludendo apertamente e in modo prolungato all'*Eneide* e in particolare all'episodio del sogno di Enea (al quale, come ad Argillano, appare il compagno insanguinato invitandolo alla fuga) e, subito dopo, all'episodio in cui la furia Aletto appare a Turno, spronandolo alla guerra.

La volontà di aderire al testo virgiliano può manifestarsi nella scelta delle parole con le quali tradurre la fonte. Penso all'abusatissima similitudine del fiore reciso, usata da Virgilio per la morte di Eurialo ed entrata come vero e proprio topos nella Koiné cavalleresca. Ariosto la usa in un contesto affine a quello virgiliano (morte di Dardinello):

> Come purpureo fior languendo muore,
> che 'l vomere al passar tagliato lassa;
> o come carco di superchio umore
> il papaver ne l'orto il capo abbassa (OF XVIII 153).

Nella sua riedizione più fedele, cioè nell'episodio della morte di Lesbino («perché vede, ahi dolor!, giacerne ucciso / il suo Lesbin, quasi bel fior succiso», GL IX 85), appare in forma contratta, ma basta un latinismo forte come «succiso» (peraltro già dantesco) a ricondurla alla sua matrice epica. Sempre in forma contratta è riutilizzata per descrivere il venir meno di Armida fra le braccia di Rinaldo:

> Ella cadea, quasi fior mezzo inciso,
> piegando il lento collo (GL XX 128).

Trasferita a un personaggio femminile, la similitudine esplicita ciò che era latente quando era applicata a personaggi maschili.

Il riferimento a Virgilio, con o attraverso Ariosto, può creare voluti effetti di sovrapposizione, di profondità diacronica, soprattutto nell'ambito dei personaggi. Così le fattezze di Rodomonte possono sovrapporsi a quelle di Turno nella figura di Goffredo che si ritira combattendo:

> E ben due volte il corridor sospinse
> contra il feroce Argante e lui ripresse,
> ed altrettante il nudo ferro spinse
> dove le turbe ostili eran più spesse;
> alfin con gli altri insieme ei si ristrinse (GL VII 121);

E sì tre volte e più l'ira il sospinse,
ch'essendone già fuor, vi tornò in mezzo,
ove di sangue la spada ritinse,
e più di cento ne levò di mezzo.
Ma la ragione alfin la rabbia vinse (OF XVIII 23);

Quin etiam bis tum medios invaserat hostis,
bis confusa fuga per muros agmina vertit;
sed manus e castris propere coit omnis in unum (*Aen* IX 799-801);

quelle di Pirro-Rodomonte a Rinaldo nell'atto di armarsi:

Ciò detto l'armi chiede; e'l capo e'l busto
di finissimo acciaio adorno rende
e fa del grande scudo il braccio onusto,
e la fatale spada al fianco appende,
e in sembiante magnifico ed augusto
come folgore suol, ne l'arme splende.
Marte e' rassembra te qualor dal quinto
Cielo di ferro scendi e d'orror cinto (GL V 44).

I commentatori antichi e moderni accostano senza esitazione questo passo alla descrizione ariostesca di Rodomonte, splendido nella sua armatura:

Sta sulla porta il re d'Algier, lucente
di chiaro acciar che 'l capo gli arma e il busto,
come uscito di tenebre serpente,
poi c'ha lasciato ogni squalor vetusto,
del nuovo scoglio altiero, e che si sente
ringiovenito e più che mai robusto;
tre lingue vibra, et ha negli occhi foco:
dovunque passa, ogni animal dà loco (OF XVII 11),

che è a sua volta traduzione pressoché letterale di un passo dell'*Eneide* che descrive Pirro armato:

Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrus
exultat, telis et luce coruscus aena:
qualis ubi in lucem coluber mala gramina pastus,
frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,
nunc, positus novus exuviis nitidusque iuventa,
lubrica convolvit sublato pectore terga,
arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis (*Aen* II 469-75).

Certo, tanto sono forti i contatti del *Furioso* con l'*Eneide*, altrettanto sono deboli quelli della *Liberata* con il passo ariostesco; pressoché inesistenti, poi, quelli di Tasso con Virgilio. Tuttavia l'ottava ariostesca è assai produttiva nella memoria tassiana. Non solo, infatti, egli recupera altrove la similitudine del serpente, ma rievoca in altri luoghi del poema parti virgiliane dell'ottava ariostesca («par che tre lingue vibri e che fuor mande livida spuma», GL IX 25). Anche il distico finale, del resto, riprende puntualmente un distico ariostesco:

> e talor si credea che fosse Marte
> sceso dal quinto cielo in quella parte (OF XXVI 20).[19]

Smembramento e disseminazione sono il segno di un riutilizzo talmente libero e straniante da cancellare ogni intenzione allusiva.

Finora abbiamo visto perlopiù esempi in cui Tasso manifesta una volontà 'correttoria' nei riguardi dei recuperi virgiliani fatti da Ariosto e una tendenza al 'ritorno all'origine'; in altri casi, cioè quando Ariosto si mostra particolarmente fedele alla fonte latina, Tasso mostra invece una tendenza opposta, all'allontanamento dalla fonte prima, alla rielaborazione in proprio. Ciò vale in particolare nel campo delle similitudini, a proposito delle quali un commentatore cinquecentesco osservava che, se Ariosto è degno di lode perché «fu il primo che trasportò nel suo poema le più belle, e vaghe comparazioni usate da' greci, e latini poeti», non ne merita meno il Tasso, il quale «venuto a più tardo secolo, e ritrovando in questa parte i luoghi delle imitazioni occupati dall'Ariosto, gli fu bisogno per lo più ritrovare di proprio ingegno (*Carrafa*, pp. 251-52). L'immagine dei «luoghi occupati» mi pare particolarmente efficace a rendere l'idea del fenomeno di evidente allontamento dalla fonte che si verifica quando la stessa similitudine sia stata già tradotta da Ariosto. Spiega anche perché, facendo una raffronto delle similitudini nei due poemi, sia raro trovarne di esattamente sovrapponibili, pur essendo la similitudine luogo relativamente stabile, sul quale si fonda la continuità tradizionale dell'epica. Il più delle volte, nei casi di sintonia indotta dal contesto, Tasso mette in atto

19. Cfr. anche: «Se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto / Marte lo stimi, Amor se scopre il volto» (OF XI. 54).

processi di sostituzione e compie virate vere e proprie. Sono, questi, esempi clamorosi del rifiuto a entrare «in gaggio», anche là dove potrebbe («se ciò avessi voluto, lo avrei fatto spesso, e in molti luoghi dove saria stato men difficile il contrasto»), da lui proclamato in più occasioni.

Il parallelo fra Rodomonte e il Soldano potrebbe essere uno di quei «luoghi», e in una una certa misura lo è. Il gioco delle controfigure è inaugurato per tramite virgiliano: la *descriptio* dell'elmo del Soldano:

> Porta il Soldan su l'elmo orrido e grande
> serpe che si dilunga il collo e snoda,
> su le zampe s'inalza e l'ali spande
> e piega in arco la forcuta coda.
> Par che tre lingue vibri e che fuor mande
> livida spuma, e che'l suo fischio s'oda (GL IX 25)

è infatti ispirata a quella dell'elmo di Turno:

> Cui triplici crinita iuba galea alta Chimaeram
> sustinet, Aetnaeos efflantem faucibus ignis:
> tam magis illa fremens et tristibus effera flammis,
> quam magis effuso crudescunt sanguine pugnae (*Aen* VII 785-88),

ma rinvia pure, con un gioco di spostamenti e sostituzioni legittimati dal retroterra classico, all'immagine di Rodomonte citata poco sopra («Sta su la porta il re de'Algier [...] Tre lingue vibra...»).[20]

Anche le similitudini derivate da un repertorio fisso (la furia delle acque e dei venti, la saldezza dello scoglio o della torre,[21] le belve) e in gran parte suggerite da Virgilio, non coincidono mai. Significativa al riguardo è la descrizione della ritirata del Soldano (GL X 1-3), esemplata sia su quella di Turno (*Aen* IX 807-10), sia su quelle di Rodomonte (OF XVIII 22) e di Agricane nell'*Innamorato* (OI I, XI 44-45). Da Virgilio deri-

20. Del resto anche la coppia *coda* : *snoda* ricorre più volte nel *Furioso* (cfr. «e lunga coda / come di serpe che s'aggira e snoda» OF XXXIII 120 e XIII 39).

21. «Ma come a le procelle esposto monte... (GL IX 31), «Come ne l'Appennin robusta pianta...» (GL IX 39), «Ma né sì saldo all'impeto marino / l'Acroceraunо [...] né sta sì duro incontra borea il pino (OF XXI 16), «Non così freme in su lo scoglio alpino / di ben fondata rocca alta parete / quando il furor di Borea o di Garbino / svelle dai monti il frassino e l'abete (OF XVIII 11).

va l'immagine del cimiero «inonorato e basso» (GL X 1; *Aen* IX 810) – ripresa anche da Boiardo; da Ariosto quella del «nembo» di armi nemiche che lo sovrasta (GL X 3; OF XVIII 22), ma la similitudine del leone che indietreggia senza perdere la sua fierezza (che Boiardo e Ariosto recuperano intatta da Virgilio) è sostituita da quella del lupo che, pur costretto a fuggire, non riesce a tacitare la sua «cupa fame» di «sanguigno strazio» (GL X 2). La sostituzione può essere dovuta al bisogno di rinnovare e rivitalizzare quello che, a tutti gli effetti, è diventato un topos; ma risponde anche all'ideologia di fondo del poema. Turno e ancor più Agricane e Rodomonte sono nemici eroici, esaltati apertamente da quel paragone con il leone che ne celebra la forza e il coraggio. Tasso non intende cedere ad alcuna celebrazione del Soldano e con la sinistra immagine del lupo avido (dantesca è la «cupa fame») getta una luce oscura su di lui.

Petrarca e la lingua dell'epica volgare

Se «Virgilio superò tutti i poeti eroici di gravità, il Petrarca tutti gli antichi lirici di vaghezza» (*Discorsi*, p. 224). La necessità di integrare il lirico nell'epico, teorizzata da Tasso in molteplici occasioni, è pienamente soddisfatta nella *Liberata*, tanto sul piano stilistico, quanto su quello tematico. Per Tasso l'integrazione non consegue dal fatto che Petrarca è modello imprescindibile in materia di lingua e di stile (ed è modello lirico), ma è il necessario compenso ai caratteri stessi della lingua e del verso italiani, che, rispetto a quelli latini, congenitamente più atti «allo strepito delle armi e alla guerra», risultano poco idonei all'epica (*Discorsi*, p. 133). Di fatto, Tasso auspica un tipo di osmosi fra lirico e narrativo che Ariosto, procedendo sulla linea indicata da Boiardo, aveva in gran parte già compiuto. Del resto, adottando l'ottava, con la sua «armonia delle rime», egli si trova a fare i conti con un codice già strutturato in quel senso, già predisposto cioè alla «piacevolezza degli affetti amorosi» (*Discorsi*, p. 133). Per questi aspetti, dunque, Tasso è profondamente debitore all'Ariosto. Vale allora la pena di mettere a confronto il suo petrarchismo con quello ariostesco. Lo si può fare da molteplici punti di vista: da quello linguistico-stilistico a quello ritmico-sintattico e retorico (aspetto di recente esami-

nato in modo esaustivo da Soldani),[22] a quello tematico-idelogico (sul quale sono notevoli gli interventi in Scarpati 1995). A tutti i livelli risulta che la novità tassiana consiste nello 'scarto' dalla norma ariostesca, nella presa di distanze. Se dal punto di vista 'stilistico' Tasso è assai meno petrarchista di Ariosto (non a caso, come ha mostrato Soldani, egli finisce per scardinare quell'euritmia che del petrarchismo era il frutto più eccellente), da quello 'tematico-idelogico' raggiunge una sintonia con Petrarca che Ariosto non ha e non ricerca.

Nonostante la pervasività del modello nel suo aspetto di koiné linguistico-stilistica, nella *Liberata* è fondamentale la presenza di una vastissima categoria di riprese petrarchesche immediatamente riconoscibili. La stessa evidente intenzione allusiva che porta alla citazione mira anche a valorizzare la differenza, che il lettore, «bilingue» anche in questo caso, è tenuto a percepire. Esempio clamoroso di parodia, spinta fin quasi alla profanazione, è quello celeberrimo delle formule mariane rivolte ad Armida dai soldati cristiani («Vergine bella, non ricorri invano», GL IV 37; e soprattutto: «Donna, se pur tal nome a te conviensi, / ché non somigli tu cosa terrena», GL IV 35):[23] gioco audace, della cui audacia Tasso era ben consapevole.[24] E qui di Petrarca, e non di generico petrarchismo, si tratta. Del resto, come è noto,[25] l'intero personaggio di Armida è costruito come controfigura e come rovesciamento parodico di Laura, in un senso più profondo di quello, genericamente petrarchista, che connota un personaggio come Alcina.

L'elenco delle riprese puntuali, in forma di citazione vera e propria,[26]

22. Cfr. Soldani 1999.

23. Cfr. RVF 366, 1 (ma il verso è parodia di tutti gli avvii anaforici delle stanze) e RVF 366, 98-99.

24. Nelle *Lettere poetiche* Tasso tenta di giustificare l'impiego del termine «dea» in contesto cristiano. Riguardo al verso «Donna, se pur tal nome a te conviensi» osserva: «Ben si pare che l'avertimento vien da Roma, e par che senta ancora un non so che del Collegio germanico [...] E perché non si può credere ch'egli dubbiti che sia un angiolo, quasi che nella natura angelica sia sesso e che, volendo apparire un angiolo in forma umana, non possa vestire la figura così di donna come d'uomo? Già questo è ammollito dall'uso» (LP, p. 84). Il verso tassiano ricalca anche *Aen.* I 327-28: «o [...] quam te memorem, virgo? Namque haut tibi voltus / mortalis, nec vox hominem sonat; *o dea certe*», riferito propriamente a Venere.

25. Cfr. Natali 1996.

26. Mi limito a un paio di esempi: «Oh fidanza gentil, chi Dio ben cole» (GL XIII 80; T. F. II 67-69); «in suon che di dolcezza i sensi lega» (GL IV 38; RVF 167, 9).

potrebbe essere lunghissimo, così come abbondano le forme più elementari di parodia, consistenti nella sostituzione di un termine entro un costrutto ripreso letteralmente.[27] La capacità tassiana di assimilare il linguaggio petrarchesco è testimoniata in modo particolare dalle numerose tessere che trovano quasi naturale cittadinanza nel nuovo contesto pur restando pienamente riconoscibili. Si vedano, ad esempio, il «mettere in non cale» della prima descrizione del carattere di Goffredo («E pien di fè, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesor mette in non cale», GL I 8), derivato da RVF 360, 32-33: «Per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensero» e, a poca distanza e con analogo effetto straniante, il topico «favola alle genti» («Temo ce 'n privi, e favola a le genti / quel sì chiaro rimbombo al fin diventi», GL I 26).[28] In GL II 94: «Or ce ne andremo omai, / io a Gierusalem, tu verso Egitto» il verso petrarchesco («Egli in Ierusalem, et io in Egipto», RVF 139, 11) indica le strade divergenti che i due messaggeri seguiranno; in GL II 69 «T'essorteranno a seguitar la strada / che t'è dal fato largamente aperta, / a non depor quella famosa spada» la ripresa («non riponete l'onorata spada, / anzi seguite là dove vi chiama / vostra Fortuna dritto per la strada», RVF 103, 10-12) coinvolge più versi conservando, oltre alle parole, il tono e l'intento esortativo. Spesso Tasso ottiene dallo straniamento effetti di notevole suggestione. Ricorderò solo il caso della descrizione della terra che, dopo la siccità, «le ghirlande ripiglia e i lieti panni» (GL XIII 79), descrizione che contribuisce in modo potente al processo di antropomorfizzazione della natura portato avanti nel canto.[29] In linea di massima, mentre i fenomeni di sin-

27. «Con la fronte di rose e coi pié d'oro» (GL VIII 1), «co la fronte di rose e co' crin d'oro» (RVF 291, 2); «E in atto militar se stessa doma» (GL VI 92), «come in atto servil se stessa doma» (TC III 30); «e dolce campo di battaglia il letto» (GL XV 64), «e duro campo di battaglia il letto» (RVF 226, 8).

28. È un prelievo dal primo sonetto anche il verso: «Ben son in parte altr'uom da quel ch'io fui» con cui il mago di Ascalona descrive la sua conversione (GL XIV 46). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e in gran parte sono segnalati dai commenti, a partire da quello di Beni 1616. Credo che, proseguendo sulla linea indicata da Dante Della Terza (*L'esperienza petrarchesca del Tasso* in Della Terza 1979), anche il gioco microparodico, esercitato cioè sulla parola, sul verso o su piccoli gruppi di versi, andrebbe indagato per arrivare a definire nel suo complesso il petrarchismo tassiano.

29. Di simili reimpieghi al di fuori di contesti lirico-amorosi è ricco anche il *Furioso*; ne ho fornito una ricca esemplificazione in Cabani 1990.

tonia con il testo virgiliano sono prolungati e aderenti alla lettera, quelli con Petrarca e, in parte, con Dante sono frammentari e affidati alla tecnica del collage (si veda, ad esempio: «Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que' suoi / erranti, che di sogni empion le carte», GL I 52; «Ecco quei che le carte empion di sogni: / Lancilotto, Tristano et gli altri erranti», TC III 79-80; «Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio», *Inf.* XXV 97). Che poi i frammenti formino un tessuto fitto, seppur non unitario, è stato ampiamente mostrato e non vale qui la pena di insistervi. Il procedimento non è ignoto ad Ariosto.

A noi, comunque, interessa valutare il ruolo di Ariosto come mediatore di Petrarca. Anche in questi casi Tasso tende a non riconoscere il suo debito, nel senso che l'allusione è al testo di partenza più che al mediatore. Tralascio i versi e le espressioni che ormai fanno parte di un vero e proprio formulario cavalleresco, così come i recuperi che possono verificarsi in modo del tutto indipendente. Merita una nota il distico petrarchesco: «vegnendo in terra a 'lluminar le carte / ch'avean molt'anni già celato il vero» (RVF 4, 5-6), accolto sia nel *Furioso* che nella *Liberata*. La ripresa ariostesca è puntuale («ma l'annel venne a interpretar le carte / che già molti anni avean celato il vero», OF VII 74), ma fortemente straniata (si parla dell'anello magico che ha svelato le menzogne di Alcina); quella tassiana, più aderente a Petrarca con il recupero dei rimanti *Vero* : *Piero* e come in Petrarca riferita alla divinità («Quel Dio che scese a illuminar le carte / vuol ogni raggio ricoprir del vero?», GL XV 29), è rifunzionalizzata in un contesto di tipo controriformistico (la diffusione della fede cristiana). In casi simili niente induce a pensare a un rapporto Tasso-Ariosto: questo è ipotizzabile solo in presenza di una affinità dei contesti o di significative coincidenze verbali assenti nel testo petrarchesco.

La mediazione ariostesca risulta probabile nella ripresa che in GL VI 66: «Né sol la tema di futuro danno / con sollecito moto il cor le scote» e in GL XIII 54: «E non inaspri i già sofferti affanni / con certa tema di futuri danni» Tasso fa di T. M. II 48: «e più è la tema de l'etterno danno». La modifica più vistosa è nella riduzione tonale prodotta dalla sostituzione di «futuro» a «eterno». Ebbene, la stessa sostituzione caratterizza la ripresa ariostesca del medesimo verso: «ma più è la tema del futuro danno» (OF XVIII 164). La variante, più funzionale da un punto di vista narrativo

(Erminia ha paura per la vita dell'amato), è in realtà frutto di una contaminazione tra il verso petrarchesco e quello dantesco nell'episodio delle Arpie: «con tristo annunzio di futuro danno» (*Inf.* XIII 12). Tasso poteva prescindere dal tramite ariostesco, ma resta comunque il fatto che nel descrivere le pene di Erminia egli ariosteggia («tema e speranza il dubbio cor le scote», OF I 39). Un dubbio analogo lascia la descrizione dei progetti guerrieri di Armida, che «'n treccia e 'n gonna feminile spera / vincer popoli invitti e schiere armate» (GL IV 27), descrizione che, mentre richiama con certezza il petrarchesco «Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna» (RVF 121, 4), sembra pure risentire dei versi ariosteschi: «Ella era per dover vincer lui tosto / ancor ch'armato, e ch'ella fosse in gonna» (OF XXX 43). Assai più dell'idea del «vincer», cioè della guerra condotta dalla donna con arti femminili contro l'uomo armato (in Petrarca armato è Amore), è l'affinità contestuale (Doralice vince, cioè seduce, Mandricardo, come Armida i guerrieri cristiani) a far pensare a una memoria di Petrarca che passa attraverso la funzionalizzazione narrativa che già Ariosto aveva fatto del verso petrarchesco. Per il resto, le vicende di Armida nulla hanno a che vedere con quelle di Doralice, né il lettore è tenuto ad averle presenti. Nell'episodio di Tancredi che si innamora alla vista di Clorinda (GL III 22) il contesto è genericamente e diffusamente petrarchista (emblematici i rimanti *riso* : *viso*), come lo è quello dell'innamoramento di Mandricardo per Doralice (OF XIV 52, con la serie *riso* : *viso* : *paradiso*). Fra i due testi:

> e c'ha nel pianto *(or ch'esser de' nel riso?)*.
> tesa d'Amor l'inestricabil ragna (OF XIV 52).
>
> Lampeggiàr gli occhi, e folgorar gli sguardi,
> dolci ne l'ira; *or che sarian nel riso?* (GL III 22).

è però riscontrabile un preciso elemento di contatto in quell'interrogativa che, entro certi limiti, è da considerarsi invenzione ariostesca. Se ne deduce che l'episodio di Mandricardo e Doralice doveva essere particolarmente vivo nella memoria tassiana, tanto da riaffiorare in situazioni genericamente affini, inquadrabili nel topos dell'«innamoramento».

Interferenze tra Petrarca e Ariosto sono percepibili anche in alcune perifrasi temporali, che 'ornano' e rinnovano il classico schema virgiliano

(da Tasso prediletto) con immissioni liriche. In questo campo la contaminazione tra epico e lirico caratterizza la produzione in ottava fin dai suoi esordi, ma è solo con Boiardo e Ariosto che le determinazioni cronologiche o stagionali cessano di attingere a un generico formulario lirico per rifarsi specificamente a una tradizione di autore (per Boiardo anche nella forma dell'autocitazione).[30] Un tipico esempio di interferenza di registri e di autori offrono i versi che descrivono il risveglio di Erminia e il suo ingresso in un nuovo mondo (o in un nuovo genere letterario):

> Non si destò fin che garrir gli augelli
> non sentì lieti e salutar gli albori,
> e mormorar il fiume e gli arboscelli,
> e con l'onda scherzar l'aura e coi fiori.
> Apre i languidi lumi e guarda quelli
> alberghi solitari de' pastori (GL VII 5)

nei quali la complessa rete di reminiscenze petrarchesche:

> Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
> [...]
> e'l mormorar de' liquidi cristalli
> [...]
> Così mi sveglio a salutar l'aurora,
> e 'l sol ch'è seco (RVF 219, 1-10);
>
> Se lamentar augelli, o verdi fronde
> [...]
> o roco mormorar di lucide onde (RVF 279, 1-3)[31]

30. Il discorso sulle determinazioni cronologiche e stagionali si connette a quello sulle formule di apertura. Da un lato Tasso avverte la necessità di sbarazzarsi di un vieto formulario, ormai fonte di comico (penso alle perifrasi sulla «concubina di Titone», predilette, non a caso, dalla poesia eroicomica), dall'altro di 'impreziosire', o 'liricizzare' quelle virgiliane con apporti dalla tradizione petrarchista. Un esempio tipico (ma l'argomento meriterebbe un capitolo a parte) è l'esordio del III canto, citato da Beni per la sua «vaghezza», nel quale la base dantesca (*Purg.* XXIV 145) si impreziosisce di ricordi petrarcheschi e in particolare polizianeschi (*St.* I 43).

31. Anche in GL VII 25: «E vede intanto con serene ciglia / sorger l'aurora candida e vermiglia» Tasso riadatta all'aurora una dittologia petrarchesca per la primavera («primavera candida e vermiglia», RVF 310, 4) già usata da Ariosto a connotare l'aurora: «Poi che la luce candida e vermiglia / de l'altro giorno aperse l'emispero» (OF IV 68). Delle vicende successive di questa perifrasi si è occupato Baldassarri 1982, 140.

è tessuta su una base virgiliana:

> Evandrum ex humili tecto lux suscitat alma
> et matutini volucrum sub culmine cantus (*Aen* VIII 455-56).

Come esempio di integrazione già avvenuta, si può allegare una aurora ariostesca:

> E poi ch'a salutar la nuova luce
> pei verdi rami incominciar gli augelli (OF XXV 94).

Nel *Furioso* l'uso di simili inserti petrarcheggianti assume spesso una funzione comico-ironica assai lontana da quella, solenne, svolta dalle perifrasi tassiane. L'esempio più calzante è il risveglio primaverile di Orlando:

> ma poi che 'l sol ne l'animal discreto
> che portò Friso, illuminò la sfera,
> e Zefiro tornò soave e lieto
> a rimenar la dolce primavera;
> d'Orlando usciron le mirabil pruove
> coi vaghi fiori e con l'erbette nuove (OF XI 82).

Proprio perché si è costituita una Koiné lirico-cavalleresca, spesso dipendente dall'iniziativa ariostesca e fondata, di fatto, su un numero limitato di testi petrarcheschi sfruttati intensivamente, i rapporti intertestuali diretti si fanno tenui e privi di intenti allusivi.

Più interessante è il topos della divinizzazione della donna. Esso infatti consente di toccare con mano la vera natura della divaricazione fra il petrarchismo tassiano e quello ariostesco. Quello che per Ariosto è un semplice topos lirico («Ella è pur la mia donna e la mia dea», OF VI 10), per Tasso diventa il nucleo stesso intorno al quale si svolge l'ambiguo gioco di Armida. Nella sua divinizzazione: «Donna, se pur tal nome a te conviensi, / ché non somigli tu cosa terrena, / né v'è figlia d'Adamo in cui dispensi / cotanto il Ciel di sua luce serena» (GL IV 35), operata attraverso i versi che Petrarca rivolge alla Vergine: «Or tu donna del ciel, tu nostra dea, / (se dir lice, et convensi)» (RVF 366, 98-99), Tasso racchiude tutto il peccato che conduce alla perdizione gli uomini di Goffredo: e questo (indipendentemente dalla natura perversa di Armida: Laura menzognera, Vergine falsa) è peccato tipicamente petrarchesco, così come è

petrarchesco il conflitto fra il richiamo amoroso e l'idea di un dovere più alto da assolvere.

Il nucleo metaforico, proprio di ogni discorso lirico, che in Ariosto si sviluppa essenzialmente in narrazione, o in azione (tipico il caso del duello amoroso),[32] in Tasso produce, sì, narrazione, ma una narrazione che è a sua volta metafora o che, quanto meno, acquista una densità maggiore, proprio perché tocca quell'interiorità contraddittoria – petrarchesca – che ad Ariosto non interessa. Non a caso Tancredi, eroe amante, è personaggio petrarchesco per eccellenza, nel linguaggio e, soprattutto, nel rovello che lo contraddistingue. Gli eroi amanti ariosteschi possono esprimersi solamente in azioni contraddittorie (la pena di Orlando è tutta fisica) o produrre, con il loro petrarchismo, effetti comici (è il caso di Rodomonte innamorato e folle per amore) che scaturiscono per l'appunto dal contrasto fra personaggio e situazione e, più in generale, dalla natura tutta di superficie del loro essere amanti e petrarchisti. Ciononostante, nella descrizione delle metamorfosi subite dall'amante Tancredi, Tasso sfrutta suggestioni ariostesche. Analoghe traformazioni fisiche (riflesso di pene amorose interiori) subisce infatti anche Orlando (con forti richiami, anche nel suo caso, alla celebre canzone petrarchesca). Ancora: il lamento di Tancredi e le sue fantasie sul corpo dell'amata morta:

> Ma dove, oh lasso me, dove restaro
> le reliquie del corpo e bello e *casto*?

32. Che è anche un bell' esempio di netta divaricazione nell'utilizzo dei 'doppi sensi' che si sviluppano giocando fra piano metaforico e piano letterale. Commentando il desiderio espresso da Bradamante di provare «come in giostra vale» Ruggiero, Ariosto osserva: «Semplicemente disse le parole, / che forse alcuno ha già prese a malizia» (OF XXXV 77); commentando il desiderio espresso da Erminia di far «prigioniero» Tancredi, Tasso osserva: «Così parlava, e de' suoi detti il vero / da chi l'udiva in altro senso è torto» (GL III 20). Entrambi i narratori segnalano la presenza di un doppio senso, svelano cioè la natura metaforica di quel linguaggio. Ma, mentre per Ariosto la metafora si risolve a livello verbale, in un corposo gioco allusivo legato al suo fraintendimento, in Tasso essa diventa l'emblema del personaggio, costretto all'ambiguità perché intimamente lacerato. Del resto Tasso arriva a sfruttare in direzione esattamente opposta ad Ariosto il topos, contrapponendo all'esito comico-lubrico dei duelli amorosi del *Furioso*, la tragedia di Tancredi che uccide l'amata. È questo il punto di massima frattura rispetto alla tradizione precedente, esempio di una completa 'risemantizzazione' di quel repertorio lirico petrasrchista che la narrazione epico-cavalleresca aveva ormai completamernte assimilato.

Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,
dal furor de le fere è forse *guasto*.
Ahi troppo nobil preda! Ahi dolce *e caro*
troppo e pur troppo prezioso pasto!
Ahi sfortunato! In cui l'ombre e le selve
irritaron me prima e poi le belve (GL XII 78),

pur adottanto sintagmi tipici della poesia petrarchesca («nobil preda», «precioso pegno»), sembrano derivare più direttamente dal compianto del narratore sulla sorte di Angelica:

Oh troppo cara, oh troppo escelsa preda
per sì barbare genti e sì villane!
Oh Fortuna crudel, chi fia ch'il creda,
che tanta forza hai ne le cose umane,
che per cibo d'un mostro tu conceda
la gran beltà (OF VIII 62)

e in uguale misura dal lamento di Orlando sul fiore «guasto» dell'amata:

o pur t'hanno trovata i lupi rei
[...]
e il fior ch'intatto io mi venia serbando
per non turbarti, ohimé! l'animo *casto*,
ohimé! per forza avranno colto e *guasto*! (OF VIII 77).[33]

Nulla di ariostesco, invece, e nemmeno di petrarchesco (se non nel senso di uno sviluppo manieristico della canzone 126) si riscontra nell'evoluzione delle fantasie di Tancredi, là dove immagina di congiungersi finalmente all'amata nel ventre delle belve (GL XII 79).

33. Del resto anche la similitudine virgiliano-petrarchesca impiegata per descrivere il dolore di Tancredi passa attraverso Ariosto, anche se non deriva necessariamente a Tasso dall'Ariosto: «qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fletus, quos durus arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet», *Georg.* IV 511-15. «Quel rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne / con tante note sì pietose et scorte» RVF 311, 1-4. «Lei nel partir, lei nel tornar del sole / chiama con voce stanca, e prega e plora, / come usignol cui il villan duro invole / dal nido i figli non pennuti ancora, / che in miserabil canto afflitte e sole / piange le notti, e n'empie i boschi e l'òra» GL XII 90; «Qual Progne si lamenta o Filomena / ch'a cercar esca ai figliolini ita era, / e trova il nido vòto, o qual si lagna / turture c'ha perduto la compagna» OF XLV 39.

In linea generale, mentre in Tasso, una volta acquisita sul piano del carattere, la metafora lirica si sviluppa consequenzialmente dando vita a personaggi 'psicologicamente' coerenti («la donna armata» in Clorinda; «la prigionia amorosa» in Erminia),[34] in Ariosto essa non diventa parte del carattere del personaggio. Ciò dipende essenzialmente dal fatto che la dimensione caratteriale – e ancor meno la coerenza psicologica – non appartiene ai personaggi del *Furioso*. Come lo stesso Tasso rileva nei *Discorsi* (II 255), i personaggi del *Furioso*, continuamente proiettati in situazioni diverse, non sono 'eguali', ma reagiscono di volta in volta in modo diverso alle varie occasioni che loro si prospettano. Nessuno si aspetterebbe, leggendo l'assedio di Parigi e vedendo in azione un Rodomonte-Turno, di ritrovarlo poco dopo, innamorato, a petrarcheggiare. La pluritonalità che connota il poema in generale, opera anche per i personaggi e costituisce, non solo fonte di comicità, ma anche la ragione per cui nessun linguaggio 'altro' può amalgamarsi del tutto, rendersi invisibile, naturale, se non quello del narratore stesso. In altre parole, mentre il petrarchismo tassiano «veste» i personaggi, li esprime integralmente, quello ariostesco continua a 'fare macchia'; riferito a Orlando come a Rodomonte finisce comunque per suonare parodico.[35]

Dantismo ariostesco e dantismo tassiano

Tasso non si stancò di percorrere e ripercorrere il testo della *Commedia*, postillandolo in momenti diversi e da diversi punti di vista: come modello linguistico stilistico, come «serbatoio di idee, di moduli stilistici, di

34. Cfr. Natali 1996, 25-74 (in particolare p. 33).

35. Anche se l'attenzione dei critici si è concentrata più di frequente sul petrarchismo amoroso, non meno ricche di risultati appaiono le indagini sul petrarchismo 'trionfale' (cfr. in particolare Scarpati 1995, 1-9). Anche per l'utilizzazione dei *Trionfi*, soprattutto in ambito eroico-encomiastico, l'esempio di Ariosto può essere stato importante per Tasso. Nel complesso, tuttavia, la distanza fra il mondo poetico ariostesco e quello tassiano risulta più evidente nel settore lirico-amoroso. Disponibile ad accogliere l'Ariosto virgiliano, ma in parte anche quello cortigiano (epurato dell'ironia), Tasso appare non condividere assolutamente l'Ariosto amoroso.

atteggiamenti morali»[36] e come modello di «elocutione» in generale.[37] Fra le postille, non numerose, che nominano poeti e scrittori, sono per noi importanti quelle poche (meno di dieci) nelle quali figura l'Ariosto. Sono notazioni sintetiche: dalla semplice indicazione «Ariosto» (*Postille*, p. 79), equivalente alla più estesa «furto dell'Ariosto» (*Postille*, p. 66), alla nota: «O me, simile al misero me che disse l'Ariosto» (*Postille*, p. 51). Per quanto ellittiche, esse indicano tutte un preciso punto di vista: a Tasso interessa sapere che cosa Ariosto ha ricavato da Dante o, in altri termini, che cosa gli ha 'rubato'. È sintomatico che la parola «furto» sia impiegata solo per Ariosto, quasi che Tasso volesse cogliere il suo avversario in flagrante, mentre saccheggia un classico.[38] Si tratta dunque di un altro evidente segnale del controllo vigile e costante che Tasso mantiene nei riguardi dell'operato ariostesco; in altre parole, anche le 'mediazioni' ariostesche di Dante, delle quali si deve qui verificare la presenza, sono accolte nella *Liberata* con piena consapevolezza. L'*imitatio* consisterà allora in un doppio genere di ripresa-variazione: rispetto all'originale e rispetto alla sua 'copia'. In alcuni casi Tasso eviterà semplicemente i luoghi divenuti troppo ariosteschi, in altri li accoglierà differenziandosi. Quanto all'evitare, di per se stesso poco dimostrabile, mi ha colpita una postilla apposta al verso: «Di qua di là di su di giù li mena», accanto al quale Tasso scrive, acutamente, «Ariosto» (*Postille*, p. 28). Tutti sanno, soprattutto dopo gli studi di Carne Ross,[39]

36. Bianchi 1997, al quale rinvio anche per la bibliografia relativa ai postillati danteschi.

37. L'importanza di Dante come poeta, ma anche come esempio di vita, è confermata dalle innumerevoli citazioni di versi della *Commedia* nelle opere teoriche, nei *Dialoghi* e nelle *Lettere*. Considerata globalmente, l'opera di Dante appare senza dubbio rivestire un ruolo maggiore di quella dello stesso Petrarca all'interno della poetica e del pensiero tassiano, proprio perché il suo poema è «imagine dell'universo» (*Apologia*, p. 107) e «figura [...] della vita dell'uomo contemplante» (*Allegoria*, p. 306). Nella graduatoria tassiana Dante è «quasi terzo fra costoro», si colloca cioè subito dopo Omero e Virgilio (*Discorsi*, p. 248).

38. La parola piace a Tasso, che la impiega ripetutamente nella *Liberata* (il furto di cui si autoaccusano Olindo e Sofronia), ma anche, nelle *Lettere*, a proposito di beni preziosi e di libri («M'ha portato quasi di furto la Poetica» LP, p. 267, «E nel primo originale, che ricopiò il Signor di furto» LP, p. 288). Anche «rubare» è verbo usato per segnalare una ripresa troppo scoperta: «Il verso 'Per tempo al suo dolor, tardi a l'aiuto' era troppo rubato dalla Canace» LP 39.

39. Carne Ross 1966 e 1976.

quanto ariostesco sia divenuto quel verso, quasi emblematico di una poesia centrata sul motivo della *quête*. Ebbene, esso è pressoché bandito dalla *Liberata*, come del resto tutti versi o stilemi consimili (le serie numeriche, cromatiche, ecc.),[40] non solo perché emblema romanzesco, ma anche per la sua struttura geometrica e simmetrica.

Prima di passare all'esemplificazione sia del comune riuso degli stessi luoghi danteschi, sia delle riprese dantesche mediate da Ariosto, vale la pena di mettere rapidamente a confronto il dantismo tassiano con quello ariostesco. Direi che, da un punto di vista strettamente tecnico, i procedimenti di accoglimento e rimanipolazione di Dante nella *Liberata* coincidono in gran parte, non solo con quelli adottati per Petrarca,[41] ma anche con quelli usati dall'Ariosto per Dante e Petrarca. Sia Ariosto che Tasso esibiscono nei riguardi di Dante una marcata allusività. Diversi, però, sono gli effetti che da tale allusività essi intendono ricavare. Se in certe patenti contaminazioni fra Dante e Petrarca sembra prevalere per entrambi un intento culto, erudito, di gioco letterario,[42] nel caso di alcuni «riusi arditi» Tasso si prefigge certamente di andare oltre il puro gioco parodico locale. Ho già ricordato l'accostamento irriverente fra Armida e la Vergine

40. Tasso bandisce ad esempio il petrarchesco «tre volte, et quattro et sei» (RVF 206, 53), ricorrente nel *Furioso* (V 23, V 38, XII 13, XXIII 111), al pari delle serie cromatiche. La descrizione dei «preti e frati bianchi neri e bigi» (OF XIV 68), che usufruisce di un verso petrarchesco più volte riutilizzato da Ariosto (XIV 8, XLIII 177), si trasforma, in un analogo contesto della *Liberata* (la descrizione delle cerimonie prima dello scontro bellico), in «co' duo gran sacerdoti altri minori» GL XI 4. L'accettazione o esclusione di simili costrutti seriali è indicativa di un atteggiamento di fondo. Non solo questi sono sentiti come troppo ariosteschi, nonostante siano autorizzati da Petrarca, ma sono anche emblematici di quella disordinata varietas che caratterizza l'universo ariostesco e che il sistema tassiano rifiuta.

41. Citazione letterale, rovesciata, decontestualizzata, ecc.

42. Solo un paio di esempi: «Taccia Argo i Mini, e taccia Artù quei suoi / erranti, che di sogni empion le carte» (GL I 52), che assomma più che contaminare la formula dantesca «taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio» (*Inf.* XXV 97) e il celebre distico petrarchesco, citatissimo nel genere cavalleresco «Ecco quei che le carte empion di sogni: / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti» (TC III 79-80); «Teneri sdegni, e placide e tranquille / repulse, e cari vezzi, e liete paci, / sorrise parolette, e dolci stille» (GL XVI 25), che inserisce un sintagma dantesco («sorrise parolette» *Par.* I 95) entro un contesto petrarchesco: «Dolci durezze, et placide repulse [...] leggiadri sdegni» RVF 351, 1-3). Per simili contaminazioni in Ariosto cfr. Cabani, *Fra omaggio e parodia*, pp. 187-92.

indotto dalla ripresa di un verso della canzone 366; ora posso ricordare l'identificazione di Erminia con Beatrice («Ben dessa io son, ben dessa i' son; riguarda», GL XIX 82; «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice!», *Purg.* XXX 73) e, soprattutto, quella di Armida con Beatrice («Volgi, dicea, deh volgi il cavaliero / a me quegli occhi onde beata bei», GL XVI 21). Questo secondo caso offre una straordinaria analogia con l'esempio petrarchesco. In entrambi, infatti, la citazione va interpretata non tanto in senso antitetico (Armida come l'opposto di Beatrice, di Laura e della Vergine), quanto limitatamente al contesto, cioè alla visione soggettiva e falsa del personaggio, il quale, non sapendo vedere oltre il 'velo' delle apparenze, cade nelle reti di un'ingannatrice che si presenta nella veste di Laura, Beatrice o addirittura della Vergine. Faccio pure notare che, simili identificazioni, considerate globalmente, hanno il potere di relativizzarsi a vicenda, se non proprio neutralizzarsi. La Vergine, Beatrice e Laura perdono in un certo senso la loro vera identità letteraria per simbolizzare genericamente il processo di idolatria che si nasconde dietro l'attrazione amorosa. Ma, come il caso di Erminia mostra, la memoria letteraria è anche un mezzo per costruire un nuovo linguaggio, distaccandosi la citazione pressoché totalmente dal contesto di provenienza per essere riutilizzata con totale libertà (ciò che richiama Beatrice, nel caso di Erminia, è proprio la situazione narrativa dello «svelamento», senza altri particolari significati, se non si vuole attribuire a Erminia un ruolo beatificante che non mi sembra proprio avere). Simili riusi 'audaci' o 'irriverenti' non erano ignoti ad Ariosto: basti pensare alle parole del sogno di Orlando: «Non sperar di gioirne in terra mai» (OF VIII 83), che accostano violentemente l'amore idealizzato di Francesco per Laura (le parole «non sperar più vedermi in terra mai» sono di Laura morta, RVF 250, 14) a quello ben più terreno di Orlando per Angelica (significativa la sostituzione di «gioirne» al petrarchesco «vedermi»).

Nel suo complesso il dantismo tassiano è profondamente diverso da quello ariostesco, non tanto per un suo maggior «adattamento tonale»[43]

43. Blasucci 1969, 155 osserva che il «sistema stilistico tassesco tende a collocarsi, rispetto a quello ariostesco, su un piano più alto di epico decoro e di magnifica eloquenza: sì che certe compatte riprese dantesche, desunte perlopiù da zone 'tragiche', trovano

al contesto, quanto perché esso assurge, come del resto il petrarchismo, a elemento strutturante, ben oltre la misura della situazione narrativa, che è il limite massimo del contatto fra Ariosto e Dante. Le vie del superamento sono, come è noto, l'allegoria (cioè la possibilità, che Tasso intravede in un secondo momento, di leggere vicenda e personaggi in chiave allegorica) e la presenza dell'ultraterreno (e della relativa tematica della 'salvezza'). Quella di Tasso per Dante è una simpatia di fondo (come lo era del resto quella per Petrarca), che tocca il piano ideologico. A prescindere dai canti propriamente danteschi (ben individuati dallo Scarpati),[44] è in gioco la concezione di fondo del poema, la possibilità di trasformare l'epica classica in un'epica cristiana. Proprio per questo l'interesse di Tasso per Dante, partendo dal piano linguistico stilistico (Dante come maestro di 'energia'),[45] finisce per coinvolgere un po' tutti i livelli del testo e i suoi significati.

Il più forte punto di contatto con Ariosto nell'utilizzazione del modello dantesco è dunque riscontrabile ai livelli bassi, linguistici e narrativi. E proprio da questi conviene partire, tenendo presente che anche Dante, come e forse più di Petrarca, già da tempo aveva fatto il suo ingresso nella Koiné cavalleresca.

Rientrano in un consolidato topos stilistico-narrativo le numerose riprese del dantesco «ambo le man per lo dolor mi morsi» (*Inf.* XXXIII 58), ripetutamente impiegato per tradurre in immagine energica l'espressione dell'ira («ambo le labra per furor si morse», GL IV 1; «morde le labra e di furor si strugge», GL VI 38; «Le labra il crudo per furor si morse» VII 87, «ambe le mani per dolor si morse», GL XIV 51). Si può dire, considerando la significativa variante «labra» al posto di «man» (parola quest'ultima usata una sola volta per Armida),[46] che l'espressione sia diventata una formula tassiana. Il passaggio dalla citazione all'autocitazione – tecnica con la

in quel sistema condizioni più opportune di adattamento tonale». Lo sforzo di adeguamemto stilistico caratterizza anche i prelievi petrarcheschi. Nei casi in cui esso non sia presente si originano quei vistosi fenomeni parodici che contraddistinguono il dantismo e il petrarchismo ariosteschi in forma assai più accentuata rispetto a quelli tassiani.

44. Scarpati 1995, 44-48.

45. «quella virtù che ci fa vedere le cose che si narrano, la quale nasce da una diligentissima narrazione, in cui niuna cosa sia tralasciata» (cfr. Bianchi 1997, 111-12).

46. Sono osservazioni di Villa 1999, 31-32.

quale il prelievo intertestuale diventa testuale, elemento connaturato al nuovo linguaggio – è, del resto, favorito anche dalla conformazione dell'ottava e dalla tendenza alla concrezione formulare che essa induce, un fenomeno tipico nel genere (Ariosto ne offre esempi innumerevoli). Tasso rifiuta il bagaglio formulare della tradizione per ricercare un nuovo tipo di formularità, di più nobile origine. Il verso dantesco in questione era già stato più volte ricalcato dai predecessori: da Boiardo («Per la grande ira morde ambe le mane», OI I, X 52), da Ariosto («Le mani insieme si percosse e morse» OF XLIII 164, anche con la sostituzione di «labbia» a «man»: «si morde il papa per dolor le labbia», OF XXXIII 41; «che si morde le man, morde le labbia», OF XLVI 27) e dallo stesso Tasso nel *Rinaldo* («ma fatto omai tutto dolore e rabbia / freme co' denti e morde ambe le labbia», *Rinaldo* IV 60), in una forma più vicina a Boiardo e Ariosto che a Dante. Non bisogna pensare, come facevano alcuni studiosi di matrice positivista, a una compresenza di punti di riferimento, ma piuttosto – lo ha mostrato per primo Guido Baldassarri[47] – alla «costituzione di una sorta di Koiné, di lingua poetica comune (specie dalle vicende post ariostesche del romanzo fino a Tasso incluso) della tradizione del poema epico-cavalleresco», una koiné che opera, non solo a livello linguistico-stilistico, ma anche come repertorio topico e tematico-situazionale. In considerazione di ciò potremo ipotizzare una mediazione ariostesca solo in presenza di precisi segnali (si tratterebbe poi di verificare se l'innovazione non fosse già stata accolta da altri poeti dopo Ariosto).

La vicenda della celebre sentenza dantesca

> Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
> de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote,
> però che sanza colpa fa vergogna (*Inf.* XVI 124-26)

è lunga, a cominciare almeno da Pulci.[48] Tasso, che la riprende in GL IX 23:

> Non cala il ferro mai ch'a pien non colga,
> né coglie a pien che piaga anco non faccia,
> né piaga fa che l'alma altrui non tolga;
> e più direi, ma il ver di falso ha faccia,

47. Baldassarri 1982, 130.
48. Cabani 1990, 106 e rinvii bibliografici.

ha di fronte Dante (postilla infatti con un particolare interesse, motivato dalla centralità del problema del vero e del falso nella sua poetica, l'espressione figurata «faccia di menzogna»,[49] copertura del «vero») e le superfetazioni successive (sicuramente quelle ariostesche). In particolare sembra essergli presente (ne è prova l'inciso non dantesco «e più direi») il seguente passo ariostesco:

> Cinque e più a un colpo ne tagliò talotta:
> e se non che pur dubito che manche
> credenza al ver c'ha faccia di menzogna,
> di più direi, ma di men dir bisogna (OF XXVI 22).

In apparenza, il metodo di ricontestualizzazione è analogo nei due poemi: in entrambi i casi si tratta di una scena di combattimento e della descrizione di colpi meravigliosi, iperbolici. Ma Tasso trattiene la meraviglia al di qua dell'iperbole cavalleresca (i cinque o sei infilzati, come le rane, dice altrove Ariosto – OF IX 69), al di qua dell'inverosimile a cui Ariosto sembra piuttosto puntare, con una formulazione della sentenza che è anche una riformulazione concettuale nella sua assolutezza e sinteticità. Quella che nel *Furioso* risulta in ultima analisi una affermazione ironica da parte di un narratore che non ha la minima pretesa di essere creduto, riacquista in Tasso la primigenia funzione, come affermazione dell'ineffabilità e incredibilità di un tipo di vero troppo superiore (in senso epico) all'esperienza comune. A stimolare la fantasia tassiana è soprattutto la metafora dantesca. In una delle sue tre riprese, applicandola ad Armida, chiaro esempio di falso vestito di vero, la varia rispetto a tutti i modelli e ne rovescia il significato (ma conservando parte del lessico e la coppia rimica):

> Vela il soverchio ardir con la vergogna,
> e fa' manto del vero a la menzogna (GL IV 25).

Qui il «manto» è il corrispettivo (come il «velo») della «faccia» dantesca, che in questo caso coincide con il volto di un personaggio che maschera i segni del suo «soverchio ardire».

49. «Vero c'ha faccia di menzogna» (*Postille*, p. 20), «faccia di menzogna» (*Postille*, p. 40). Il passo dantesco è commentato anche nei *Discorsi* (p. 154) e definito un «entimema intero».

Nella descrizione di Satana che apre il canto IV:

> il gran nemico de l'umane genti
> contra i cristiani i lividi occhi torse,

il contatto con Ariosto, pur mancando ogni intento allusivo, si fa più visibile. Tasso contamina l'immagine di Ciacco, che «li diritti occhi torse alora in biechi» (*Inf.* VI 91), con una situazione ariostesca: il demonio volge gli occhi sui Cristiani e vuole approfittare dell'assenza di Rinaldo per recar loro danno:

> Ma l'antiquo avversario, il qual fe' Eva
> all'interdetto pome alzar la mano,
> a Carlo un giorno i lividi occhi leva
> che 'l buon Rinaldo era da lui lontano (OF XXVII 13).

Spia del contatto è l'aggettivo «lividi». È significativo che Tasso scarti la perifrasi dantesca «antico avversaro» (*Purg.* XIV 146, VIII 99) e la sostituisca con un'altra, anch'essa dantesca («il gran nimico», *Inf.* VI 115). È questa una prova ulteriore della sua volontà di prendere le distanze, di celare ogni rapporto troppo esplicito. Ma l'interferenza testimonia anche il complessivo assenso tassiano all'Ariosto dantesco, usufruibile entro un contesto infernale che Tasso sta creando con l'ausilio di più modelli.[50]

L'inizio del canto IV offre altri esempi di presenze ariostesche entro contesti fortemente contaminati. A proposito della descrizione dei mostri infernali:

> Tosto gli dei d'abisso in varie torme
> concorron d'ogni'intorno a l'alte porte
> Oh come strane, oh come orribil forme!
> quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!
> Stampano alcuni il suol di ferine orme,
> e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,
> e lor s'aggira dietro immensa coda
> che quasi sferza si ripiega e snoda (GL IV 4),

Scarpati osserva che gli innegabili «ricordi danteschi» non possono venire estratti e illuminati a sé» perché «pienamente assorbiti in un impasto

50. Dominante quello di M. H. Vida, *Christias*, in Vida 1566, I 221-22.

qualitativamente diverso».[51] A mio parere, la diversità dell'impasto consiste nella sua complessità, fra il grottesco di Dante e il meraviglioso, l'eccezionale (fortemente legato alla molteplicità e alla varietà delle forme inconsuete) di Ariosto. Non a caso la serie si modella su quella che nel *Furioso* descrive i mostri bizzarri (ma non certo orrorosi) che si parano innanzi a Ruggiero nell'isola di Alcina:

> Non fu veduta mai più strana torma,
> più monstruosi volti e peggio fatti:
> alcun' dal collo in giù d'uomini han forma,
> col viso altri di simie, altri di gatti;
> stampano alcun' con pié caprigni l'orma;
> alcuni son centauri agili et atti,
> son gioveni impudenti e vecchi stolti,
> chi nudi e chi di strane pelli involti (OF VI 61).

La serie ariostesca deborda nell'ottava che segue («Chi senza freno in s'un destrier galoppa, / chi lento va con l'asino o col bue»), dedicata all'enumerazione delle bizzarre cavalcature degli esseri mostruosi. Si tratta di una descrizione allegorica, che da un punto di vista tematico-situazionale non ha nulla a che vedere con quella tassiana.[52] Tasso può rivendicare una dipendenza diretta da Virgilio (Centauri, Gorgoni, Scille, Chimere) e nello stesso tempo mettere a frutto la sua competenza dantesca (Gerione), limitando alla superficie i contatti con il testo ariostesco (anche il distico finale dell'ottava 4 si ricollega a un distico ariostesco, dedicato, non a caso, alla descrizione delle Arpie: «grande e fetido il ventre, e lunga coda, / come di serpe che s'aggira e snoda», OF XXXIII 120).

51. Scarpati 1987, 144.

52. Non escluderei però il riapparire del ricordo del passo ariostesco nella descrizione dei mostri che Carlo e Ubaldo si trovano ad affrontare nella loro eroica impresa: «Segue la coppia il suo camin veloce, / ma formidabile oste han già davante / di guerrieri animai, vari di voce, / vari di moto, vari di sembiante. / Ciò che di mostruoso e di feroce / erra fra 'l Nilo e i termini d'Atlante», GL XV 51 (cfr. anche: «incontro avrà di gente ardita, grossa / e fiera compagnia, con duro *intoppo*» (OF VI 56) e «ma l'inimico stuolo è troppo grosso» (OF VI 65) con «Ma pur sì fero essercito e sì grosso / [...] senza *intoppo*» (GL XV 52). Si vedano anche la reazione di Ruggiero ai mostri («Rispose il cavallier: – Nol farò [...] e gli mostra la spada» OF VI 64) in parallelo a quella di Carlo. «Già Carlo il ferro stringe e'l serpe assale, / ma l'altro grida a lui: – Che fai?» GL XV 49), e l'incontro con le donzellette garrule e lascive (OF VI 74 – GL XV 58).

Il motivo della «vergogna», come quelli dell'incontro affettuoso e del vecchio eremita, sui quali mi soffermerò fra breve, è un topos segnato dall'impronta dantesca in tutta la tradizione. Non è dunque lecito considerarlo al di fuori di essa e tanto meno leggerlo come diretta eredità ariostesca.

Le postille che etichettano come «vergogna» alcuni passi della *Commedia* (ad esempio: *Purg.* XXX 76 «Gli occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i' trassi all'erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte» e *Purg.* XXXI 64: «Quali i fanciulli vergognando muti / con li occhi a terra stannosi»), ci aiutano a capire meglio sia che la memoria tassiana procede per via tematico-situazionale, sia che egli si accosta alla *Commedia* spinto dall'interesse di scrittore che si appresta a descrivere analoghe situazioni. Insomma, Tasso legge la *Commedia* anche nella prospettiva del 'furto' e del confronto, prospettiva che è propria di tutti i commentatori cinquecenteschi quando, sulla base di situazioni topiche, diligentemente etichettate (descrizione di città, vergogna, bellezza, ecc.), mettono a confronto, indipendentemente dall'esistenza o meno di evidenti segnali di ripresa, Tasso con Ariosto.

Non è propriamente «vergogna», ma piuttosto alienazione amorosa (nel sistema di valori tassiano, tuttavia, il sentimento amoroso, soprattutto se illecito, induce vergogna) quella di Tancredi, così come è descritta in apertura del poema:

> così vien sospiroso, e così porta
> basse le ciglia e di mestizia piene (GL I 49).

Qui Tasso mette a frutto la più popolare delle tante raffigurazioni dantesche della vergogna (lo scorno di Virgilio dopo che gli è stato negato l'ingresso alla città di Dite):

> Li occhi alla terra, e le ciglia avea rase
> d'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri (*Inf.* VIII 118).

Di questo stesso luogo Ariosto aveva dato una versione assai più fedele:

> Veniano sospirando, e gli occhi bassi
> parean tener d'ogni baldanza privi (OF III 61).

Ebbene, la formulazione di Tasso è assai più vicina alla ripresa ariostesca

(«Così vien sospiroso...», «Veniano sospirando...») che all'originale.[53]

Vale la pena di sottolineare come nell'esempio che precede Tasso abbia reso il dantesco «rase d'ogni baldanza» con la formulazione «di mestizia piene». Il rovesciamento semantico (qui solo apparente) si inserisce infatti nella tendenza al capovologimento che è tipica del suo operare. La si ritrova nelle riprese di un altro diffuso topos di origine dantesca, quello del saluto affettuoso:

> Poi ch'a le dimostranze umili e care
> d'amor, d'ubidienza ebbe risposto (GL I 34);

> Poi che le dimostranze oneste e care
> con que' soprani egli iterò più volte (GL XVIII 5),

esemplate su:

> Poscia che l'accoglienze oneste e liete
> furo iterate tre e quattro volte (*Purg.* VII 1-2)

con la sostituzione di «dimostranze» ad «accoglienze».[54] Una sostituzione, questa, criticatissima dai suoi censori, al punto che Tasso si trova a doverla registrare nell'*Apologia* (p. 133).

Il Catone dantesco (*Purg.* I 31-36) è il capostipite di tutti i «vecchi onesti»,[55] santi o eremiti che siano, che popolano la tradizione in ottava. Nella *Liberata* le sue fattezze sono ravvisabili nella descrizione del mago di Ascalona: «venerabile appare un veglio onesto, / coronato di faggio, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto» (GL XIV 33) e in quella del Califfo: «lo scettro ha ne la destra, e per canuta / barba appar

53. Ricordo anche i due passi, già messi a confronto, che descrivono rispettivamente la 'vergogna' di Ruggiero (OF VII 65) e quella di Rinaldo (GL XVI 3). Il topos in senso ampio (che definirei come «prostrazione», sia per vergogna, sia per amore, sia per dolore o delusione) è del resto ricorrente nel *Furioso* («la fronte priva di baldanza e bassa» OF XXIII 112; «e con rimesse e vergognose ciglia» III 13), nei *Cinque canti* («con visi bassi d'allegrezza spenti / andavan taciturni sospirando» II 36) e nel *Rinaldo* («con occhi chini e ciglia immote e basse» III 55). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, dal momento che, una volta in circolo, il modello dantesco è rimanipolato in forme non sempre riconducibili a un preciso luogo di origine.

54. Altrove, però, conserva la formulazione dantesca: «accoglienze oneste e liete» (GL VI 110).

55. Cfr. Di Benedetto 1968 e Residori 1995.

venerabile e severo» (GL XVII 11). In entrambe compare l'aggettivo «venerabile», assente in Dante, ma presente due volte nel *Furioso* riferito a un eremita (II 12) e a San Giovanni (XXXIV 54). L'aggettivo è dunque la spia di un contatto, non fra luoghi testuali precisi, ma, ancora una volta, fra interpretazioni di uno stesso topos.[56]

Fra le poche postille nelle quali Tasso 'fa la spia' ad Ariosto denunciandolo di 'furto', ce n'è una dedicata alla seguente similitudine:

> Come ceppo talor, che le medolle
> rare e vòte abbia, e posto al fuoco sia,
> poi che per gran calor quell'aria molle
> resta consunta ch'in mezzo l'empia,
> dentro risuona, e con strepito bolle
> tanto che quel furor truovi la via;
> così murmura e stride e si coruccia
> quel mirto offeso, e al fine apre la buccia (OF VI 27)

di derivazione dantesca:

> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> dall'un de' capi, che dall'altro geme
> e cigola per vento che va via,
> sì della scheggia rotta usciva insieme
> parole e sangue, ond'io lasciai la cima (*Inf.* XIII 40-44).

Ariosto, attraverso una evidente riduzione parodica (il mirto, umanizzato, «murmura, stride e si coruccia» e «apre la buccia» al posto della bocca) conferisce una dimensione comico-ironica alla tragedia del suicida dantesco. Ebbene, questa similitudine non compare nella *Liberata*, dove, per altro, avrebbe potuto trovare facile cittadinanza nell'episodio di Tancredi che colpisce l'albero nel quale Clorinda è «tramutata» (GL XIII 38-46).

L'interesse tassiano per le metamorfosi e le trasformazioni è ampiamente documentato dai *Discorsi,* dove (p. 73) ricorre una rassegna di

56. Nel caso della Fortuna «e Quella, che, qual fumo o polve, / la gloria di qua giuso e l'oro e i regni, / come piace là su, disperde e volve» GL IX 57) il rinvio a *Inf.* VII 73-96 (cfr. in particolare il verso 96: «volve sua spera e beata si gode») non appare convincente quanto quello a OF XXXIII 50: «Ma quella che di noi fa come il vento / d'arida polve, che l'aggira in volta...».

metamorfosi letterarie estesa da Ovidio fino all'episodio ariostesco, da cui è trattta la similitudine del «ceppo», di Astolfo tramutato in mirto (senza tralasciare quella boccaciana di Fileno, anch'essa derivata dal canto di Pier della Vigna). Il suo intendimento è di mostrare che le trasmutazioni, inadatte alla scena teatrale, sono invece adattissime all'epopea proprio perché muovono a «maraviglia». Nessuno dei testi indicati da Tasso nei *Discorsi* è riconoscibile come fonte narrativa diretta dell'episodio di Tancredi. Nemmeno quello di Ariosto. E tuttavia la vicenda, la situazione e non poche espressioni verbali emanano ricche suggestioni ariostesche. Il cipresso di Tancredi («di vari segni il tronco impresso / simili a quei che in vece usò di scritto / l'antico già misterioso Egitto», GL XIII 39) evoca in modo non equivoco il tronco 'fatale' di Orlando («scritti, qual con carbone e qual con gesso, / e qual con punte di coltelli impresso» OF XXIII 106; «era scritto in arabico, che 'l conte / intendea così ben come latino», OF XXIII 110); come Orlando l'arabico, Tancredi «ben possede» il «sermon di Soria» (GL XIII 39). Ma non è con Orlando, anch'egli amante infelice, bensì con l'ironico Astolfo e con gli altri illustri predecessori, da Enea, a Dante, a Idalago[57] che Tancredi deve confrontarsi in questa vicenda. Per quanto rigurada il tono e il registro della narrazione, la lunga trafila del motivo della della «voce» umana che esce da una pianta o dello spirito racchiuso in «ruvida scorza» offriva a Tasso almeno due opzioni fondamentali: quella 'tragica' di stampo virgiliano (Polidoro) e dantesco e quella comico-ironica di Ariosto.[58] Tasso opta decisamente per la versione tragica. Mentre Ariosto (sulla scia di Boccaccio) sottolinea la reazione di puro stupore di Ruggiero davanti alla miracolosa, ma anche mostruosa, metamorfosi di Astolfo in mirto («Al primo suon di quella voce torse / Ruggiero il viso, e subito levosse; / e poi ch'uscir da l'arbore s'accorse, / stupefatto restò più che mai fosse. / A levarne il destrier subito corse, / e con le guance di vergogna rosse: / 'Qual che tu sii, perdonami (dicea), o spirto umano, o boschereccia dea'», OF VI 29), Tasso recupera il tono virgiliano e il terrore di Enea davanti al mirto sanguinante («Tum vero anci-

57. Cfr. in particolare Javitch 1985. Sulle interpretazioni post-ariostesche del topos cfr. Vivaldi 1893, 45-76.

58. Un attento esame del topos è in Foltran 1997.

piti mentem formidine pressus / obstipui stereuntque comae et vox faucibus haesit», *Aen* III 47-48):

> fremere intanto udia continuo il vento
> tra le frondi del bosco e tra i virgulti,
> e trarne un suon che flebile concento
> par d'umani sospiri e di singulti,
> e un non so che confuso instilla al core
> di pietà, di spavento e di dolore
>
> Pur tragge al fin la spada, e con gran forza
> percote l'alta pianta. Oh meraviglia!
> manda fuor sangue la recisa scorza,
> e fa la terra intorno a sé vermiglia.
> Tutto si raccapriccia e pur rinforza
> il colpo e 'l fin vederne ei si consiglia.
> Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
> un indistinto gemito dolente (GL XIII 40-41).

La «meraviglia» tassiana è una «meraviglia» tragica, intrisa di orrore. È sintomatico che, mentre nel *Furioso* le parole del mirto escono senza sangue («poi si vide sudar su per la scorza», OF VI 32), la pianta di Tasso, come già quelle di Virgilio e di Dante, sanguini nell'atto di parlare («manda fuor sangue la recisa scorza», GL XIII 41). In altri termini, ogni possibile confronto finisce per sottolineare la differenza. Ariosto alleggerisce e sfuma le tinte tragiche con il velo dell'ironia, Tasso, al contrario, le esaspera (non si dimentichi che l'antefatto è costituito dalla morte di Clorinda per mano di Tancredi): la pianta di Clorinda è un cipresso, pianta funerea, e non un mirto, pianta amorosa (come in Virgilio e poi in Ariosto); Tancredi agisce contro di essa con una violenza ignota ai suoi predecessori, mossi dal caso o indotti da altri. Mentre questi chiedono scusa per il loro gesto (Astolfo con ironica cortesia), Tancredi non pronuncia una sola parola in tutto l'episodio. Una volta preso atto dei comuni archetipi, ogni indizio di contatto non può assolvere altro ruolo che di evidenziare l'impossibilità di un confronto reale.

E tuttavia questo è uno degli episodi della *Liberata* più ricco di presenze linguistiche ariostesche. Presenze derivate in gran parte proprio dal canto della metamorfosi di Astolfo. Se ritorniamo all'ottava 40 («fremere intanto udia continuo il vento / tra le frondi del bosco e tra i vir-

gulti, / e trarne un suon che flebile concento / par d'umani sospiri e di singulti, / e un non so che confuso instilla al cuore / di pietà, di spavento e di dolore»), è agevole riscontravi più di una coincidenza verbale con l'ariostesco:

> Quivi stando, il destrier ch'avea lasciato
> tra le più dense frasche alla fresca ombra
> per fuggir si rivolta, spaventato
> di non so che, che dentro al bosco adombra (OF VI 26).

Anche il sintagma «flebile concento» può ricollegarsi alla «flebil voce» di Astolfo (OF VI 28).[59] Poco oltre, seguendo la consueta tendenza a ripetere le parole-chiave, l'aggettivo «flebile» si trasforma nell'avverbio «flebilmente» («che nel cor flebilmente anco mi suona», GL XIII 49).[60] Il «non so che» è invece espressione tipicamente tassiana: risponde alla tecnica narrativa (elaborata in sede teorica) del passaggio dall'indistito («un indistinto genere dolente») al distinto («che poi distinto in voci»).[61] Nessun trapasso di tal genere ha luogo nel *Furioso*, dove il mirto «apre la buccia» e parla con «espedita e chiarissima favella». Ancora: Astolfo si definisce «umano spirto» celato «sotto ruvida scorza» (OF VI 30), Clorinda dice di essere «spirto umano» che alberga in «pianta rozza e dura» (GL XIII 43): poco oltre, riferendo la visione, Tancredi ripete: «Dirò di più: ch'agli alberi dà vita / *spirto uman*» (GL XIII 49); la parola «scorza» ricorre ben tre volte nel passo ariostesco (anche in rima);[62] «spirto uman», «umano spirto» due volte.

La memoria tassiana nei suoi procedimenti di 'contaminazione' delle fonti opera assai più liberamente di quella ariostesca: essa, infatti, tende in

59. Anche nell'*Eneide*, alla quale Tasso sembra più avvicinarsi, il lamento si definisce in voce («gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo et vox reddita fertur ad auris» III 38-39).

60. Cfr. XII 66: «In queste voci languide risuona / un non so che di flebile e soave».

61. «E questa strada di cominciar dal confuso e pervenire al distinto, è usata quasi perpetuamente da Aristotele e da Virgilio» (cfr. LP 80, nota 8 e rinvii bibliografici).

62. «Scorza» non deriva da Dante (che la usa solo una volta), ma da Petrarca, che la impiega con il significato specifico di 'involucro corporeo' (cfr. in particolare RVF 23, 20 e 278, 3) e con quel significato è impiegata ripetutamente da Ariosto. Nel caso specifico ha forse ancor più rilievo l'uso che Boccaccio ne fa nell'episodio di Idalago: «se il tuo corpo e la cara anima nascosi nella dura scorza non possono la tua fama far palese» (Filocolo V 7) e «e la scorza rendé al domandante» (V 12).

misura assai maggiore a scomporre e a disseminare in diverse parti del testo uno stesso episodio di base. Pure quello della metamorfosi di Astolfo ne è un banco di prova. Ne ritroviamo echi precisi anche nel racconto della prova vittoriosa di Rinaldo contro gli incanti della selva (canto XVIII), contrapposta a quella fallimentare di Tancredi. In questo canto la pianta in cui Armida è trasformata è proprio un mirto. Essa parla con modalità che richiamano (senza accenti scherzosi, però) quelle ariostesche:

> [...] e poi dal mirto uscia
> un dolcissimo tuono, e quel s'apria (GL XVIII 29)[63]

> così murmura, stride e si coruccia
> quel mirto offeso e alfin apre la buccia (OF VI 27).

Rivolgendosi all'incognito «spirto» chiuso nella pianta («Qual che tu sii, perdonami, dicea, / o spirto umano o boschereccia dea», OF VI 29), Ruggiero fa sue le parole di Filocolo («O chi che tu sii, che nelle presenti onde dimori, perdonami se io t'offesi» *Fil.* IV 2; «O santissima arbore, da noi non conosciuta, se in te alcuna deità si nasconde [...] perdona», *Fil.* V 6). Tancredi, come sappiamo, non parla e nemmeno Rinaldo chiede perdono alla pianta offesa, ma l'idea boccacciana della 'deità' in essa nascosta, accolta nel *Furioso*, riappare nell'episodio di Rinaldo con la veste linguistica ariostesca («boschereccia dea») e per di più accompagnata da una similitudine ripresa anch'essa dal *Furioso*:

> e n'esce fuor vestita in strana guisa
> ninfa d'età cresciuta (oh meraviglia!);
> e vede insieme poi cento altre piante
> cento ninfe produr dal sen pregnante.

> Quai le mostra la scena o quai dipinte
> tal volta rimiriam dee boscareccie (GL XVIII 26);

> E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
> fa di sé bella et improvisa mostra,
> come di selva o fuor d'ombroso speco
> Diana in scena o Citerea si mostra (OF I 52).

63. Nell'episodio di Clorinda la voce usciva in forma di «gemito dolente», «quasi di tomba» (XIII 41).

Diffusi nel contesto, altri stilemi tipicamente ariosteschi, sia derivati dal canto VI («Ah non sarà mai ver che tu mi faccia / oltraggio tal che l'*arbor mio* recida!», GL XVIII 34 «lieva questo animal da l'arbor mio», OF VI 29; «al bel mio mirto», GL XVIII 34, «al tuo vivace mirto», OF VI 30), sia da altri luoghi del poema («Rinaldo guata, e di veder gli è aviso / le sembianze d'Armida e il dolce viso», GL XVIII 30; «Ruggier come gli alzò gli occhi nel viso [...] di veder Bradamante gli fu aviso», OF XXV 9; «gli pare udire, e par che miri il viso, / che l'ha, da quel che fu, tanto diviso», OF XII 14), contribuiscono a creare un sensibile effetto romanzesco, spinto però verso un meraviglioso carico di «orrore»[64] («non d'incanti terribile né lieta, / piena d'orror, ma dell'orrore innato», GL XVIII 38).

Tasso-Ariosto: un confronto mediato

Estimo nondimeno che 'l lodar se stesso ne l'occasioni sia più tolerabile che 'l paragonarsi agli uomini già morti, degni di perpetuo onore: perché questo paragone non può farsi senza diminuzione de l'altrui lode ed accrescimento de las propia; laonde da me più volentieri sarà schivata questa comparazione [...] Non paragonerò dunque me all'Ariosto, o la mia Gerusalemme al suo Furioso – come hanno fatto gli inimici e gli amici miei quasi ugualmente – ma me già invecchiato e quasi vicino a morte a me giovine ancora e d'etade immatura.

Nel *Giudicio sovra le Gerusalemme riformata* (p. 11) sta parlando un Tasso ormai vecchio, ma coerente con la scelta fatta in anni giovanili nel volere evitare il confronto con Ariosto («però estimasi quasi ingiuria il paragone fatto fra l'Ariosto e me», p. 9). Eppure, era la natura del suo progetto letterario, consistente nel «cercare la verità e trovar la dritta strada del poetare, dalla quale molto hanno traviato i moderni poeti» (*Delle differenze*, p. 422), a renderlo quasi obbligatorio. Ariosto, in effetti, era ai suoi occhi il più importante fra quelli che avevano deviato dalla diritta strada. Nel *Rinaldo* e, in forma più macroscopica, nell'*Apologia*, cioè in due

64. Poetica per nulla ariostesca e resa esplicita dal narratore stesso nel canto XX (ott. 30): «Bello in sì bella vista anco è l'orrore, / e di mezzo la tema esce il diletto». Meraviglia e orrore sono associati anche in VI 54.

testi nei quali il confronto era ineludibile, Tasso lo aveva accettato, ma schermandosi dietro alla figura paterna e mettendo in atto una strategia dissimulatoria che poi diventerà una costante anche nella scrittura poetica. Nella «Prefazione» al *Rinaldo* (*Torquato Tasso ai lettori*, p. 61) si era soprattutto concentrato sul problema dell'unità d'azione e su quello degli esordi dei canti. Aveva censurato il padre Bernardo per avere accolto nel suo *Amadigi*, alla maniera di Ariosto, «membri» (cioè episodi) non indispensabili alla struttura narrativa, mentre lo aveva elogiato per avere evitato i lunghi esordi moraleggianti e sentenziosi del Furioso. Nell'*Apologia* difendeva il suo stesso poema presentandosi come paladino di quello paterno. È nella *Liberata* e, con maggior rigore, nella *Conquistata* che Tasso elude ogni esplicito confronto con Ariosto. Nonostante nei *Discorsi* (pp. 128-29) egli neghi che vi sia una differenza sostanziale fra epos e romanzo, la conquista della «dritta strada del poetare» ha coinciso per lui con la scoperta di un genere nuovo, non di una semplice innovazione rispetto al *Furioso* qual era il *Rinaldo*. Questa diversa prospettiva ha tolto ad Ariosto il ruolo di *auctoritas* e al suo poema quello di modello. Nasce da qui anche il costante bisogno di tenere sotto controllo e ridurre l'allusività quando il *Furioso* venga usato e preferito ad altri modelli.

Diversamente, le citazioni e i prelievi evidenti, rifiutati o comunque occultati nella scrittura poetica, sono invece ammessi con larghezza nelle prose teoriche e dialogiche: i *Discorsi* abbondano di citazioni, i *Dialoghi* ricorrono volentieri agli «intarsi eruditi».[65] Ariosto, se si prescinde dagli omaggi dovuti, è spesso (ma non sempre) allegato come esempio negativo: fra i luoghi menzionati sono più numerosi quelli da correggere che quelli da imitare. Se ciò è ovvio nell'*Apologia* (che deve rispondere ai critici), lo è un po' meno nei *Discorsi*, nei quali Tasso si propone proprio di «mostrare l'idea dell'eccellentissimo poema eroico [...] raccogliendo le bellezze e le perfezioni di ciascuno» (p. 63). A differenza di Virgilio e Petrarca, i quali offrono solamente esempi degni di imitazione, Ariosto presenta un quadro piuttosto contrastato. Il suo stile, tendente al 'medio-

65. Basile 1985.

cre', indugia al basso comico,[66] al lascivo[67] o si spinge fino all'eccesso lirico;[68] mancando dell'inizio, il suo poema si presenta strutturalmente incompleto (p. 123). Dall'altro lato, Tasso, sensibile al favore popolare, ammira il successo del *Furioso* e lo elogia anche «nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito alle persone» (p. 138), pur condannando moralmente (e il giudizio sull'etica del personaggio è fondamentale) Ruggiero, da lui considerato il protagonista del poema.[69] Nel complesso degli scritti tassiani prevalgono, tuttavia, le osservazioni negative, come quando, nelle *Lettere*, con espressione colorita per censurare le loro cadute stilistiche, Tasso dichiara di avere «Dante e l'Ariosto nel numero di coloro che si lasciano cader le brache» (LP, p. 265). Nell'*Apologia* il confronto fa risaltare i vizi del *Furioso*. Essendo accusato di 'oscurità', Tasso risponde volgendo al negativo l'estrema chiarezza e la «soverchia facilità» (p. 119), che finiscono per trasformarsi in banalità e volgarità, dell'Ariosto; accusato di poca «invenzione», imputa all'Ariosto di aver «murato sul vecchio» (cioè Boiardo) (*Apologia*, p. 101). Ho detto più volte che egli non accetta di confrontarsi, in particolare su quei luoghi nei quali, a detta dei critici, sarebbe entrato «in gaggio» con l'Ariosto. Capita però che, commentando negativamente alcuni versi del *Furioso* («Marfisa cominciò con grata voce: / – Eccelso, invitto e glorioso Augusto / che dal mar Indo a la Tirinzia foce, / dal bianco Scita a l'Etiope adusto...», OF XXXVIII 12) egli lasci intendere che potrebbe spingersi ben oltre:

Non multiplichiamo, vi prego, i paragoni, né pure cominciamo questo: al quale s'io volessi dar principio, direi che *grata voce* non è grata a gli orecchi dei

66. Gli esempi citati al riguardo sono: «ch' a dire il vero egli v'avea la gola; / e riputata avria cortesia sciocca, / per darla altrui, levarsela di bocca» (OF X 10) (il testo recita esattamente: «Ma, a dire il vero, esso v'avea la gola; / che vivanda era troppo delicata: / e riputato avria...»); «E dicea il ver [...] tenendo basse l'ale come il cucco» (OF XXV 31) (la citazione è incompleta e imprecisa); «e fe' raccorre al suo destrier le penne...» (OF X 114).

67. Tasso ricorda in particolare gli «abbracciamenti amorosi» di Ruggiereo e Alcina e quelli di Ricciardetto e Fiordispina fra i «piaceri disonesti» e dunque non di «giovamento» (*Discorsi*, p. 68).

68. «Onde è tassato l'Ariosto che usasse simili concetti nel suo *Furioso* troppo lirici, come...» (*Arte poetica*, p. 51).

69. Sui giudizi negativi intorno al personaggio di Ruggiero, diffusi in tutto l'ambito critico 'antiariostesco', cfr. Cabani 1999, 122-29.

più nobili scrittori; e passando a pena il secondo verso, mi fermerei nel terzo, nel quale, co'l giudizio del Casa, che biasimò *Erculea*, riprenderei *Tirinzia*, e nel quinto e nel sesto direi, e nel settimo, che sono desideroso di versi più numerosi: il quale desiderio mi fece mutare la mia stanza alcuni mesi prima ch'io vedessi il suo libretto, e nell'ultimo che il riposo su la quarta sillaba, e quelle parole *sin qui* fanno il verso men bello, benché più tosto il suono che'l numero si poteva desiderare. Ma non più di questo (p. 138).

Tasso, in genere, non esprime idee originali sul *Furioso*, ma riprende luoghi comuni diffusi ormai da tempo. Più orginale è invece il modo in cui egli inserisce nelle sua prosa parole ed espressioni ariostesche, a volte in chiave polemica. Può definirsi, con autoironia, «cultore assai furioso» (*Apologia*, p. 124), chiedere, ancora ironicamente, se, per «provare» la molteplicità delle azioni del *Furioso,* sia necessario «Montar su l'ippogrifo con Astolfo, o passar il mare a nuoto con Orlando», per poi aggiungere: «quasi ella [la prova] non si possa fare in Francia; o intorno a le mura di Parigi andar cercando queste azioni, come Rinaldo ricercò la figliuola di Galafrone (*Apologia*, p. 94). Si noti che qui egli ariosteggia disinvoltamente, al punto da sovrapporre un caratteristico indicatore di trapasso («io vo' passar senza navilio il mare», OF XXXIX 19) con il quale il narratore si vanta di potersi spostare agevolmente da una storia all'altra, all'immagine di Orlando pazzo, che rischierebbe di annegare se la Fortuna non lo soccorresse aiutandolo a passare a nuoto lo stretto di Gibilterra (OF XXX 4-9).

Tipica delle citazioni tassiane è la tendenza alla deformazione e all'errore.[70] Analizzando soprattutto alcune citazioni dai classici, Bruno Basile parla di «una zona di risonanza colta, ma opaca», chiedendosi se l'errore sia dovuto a cattiva memoria o trascuratezza di trascrizione, o non affondi piuttosto «le radici su di un controllo passato attraverso canali di mediazione che lo rendono inevitabile».[71] Questa seconda ipotesi, se ha un fondamento per le citazione dai classici, non mi pare reggere per quelle da Ariosto, nei cui confronti Tasso non ha bisogno di mediatori. Certo, cita a memoria e spesso sbaglia, ma sbaglia non solo perché ricorda in modo impreciso. A volte lo fa per di adeguare la citazione al suo discorso. Si veda, come esempio, l'attribuzione nel *Minturno* ad Angelica («Ed in

70. Ne ho già dato esempi, relativamente ai *Discorsi*, nella nota 66.
71. Basile 1985, 79.

quel suo dolor tanto penetra / che par cangiata in insensibil pietra») di versi dedicati da Ariosto a Sacripante: «e in un suo gran pensier tanto penètra / che par cangiato in insensibil pietra», OF I 39, con adattamento dell'iperbole scherzosa al femminile e con la sostituzione di «dolor» a «pensier». Più che per cattiva memoria (siamo, fra l'altro, nei paraggi dell'ottava della verginella, ben nota al Tasso e citata ripetutamente), la citazione è deformata volutamente per assimilarla alla successiva, più esatta («Creduta avria che fosse statua finta...»), riferita propriamente ad Angelica, e per renderla, insieme a questa, prova della dimostrazione in cui Tasso si è impegnato, cioè che «Dedalo diede il moto a le statue e l'Ariosto il tolse a le persone vive» (p. 993).

E forse proprio dal *Minturno*, nel quale il discorso sulla bellezza prende il via da un confronto diretto con Ariosto, vale la pena di partire per esaminare alcuni di quei luoghi in cui l'entrare «in gaggio» risulta inevitabile.

Topoi lirici: a) ritratto di bella donna

Soffermiamoci sulle bellezze di Armida. Chiappelli sottolinea la natura pittorica e la staticità del ritratto ariostesco di Alcina, corrispondente, del resto, a quello, «monumentalmente immobile», di Angelica nuda.[72] Se Alcina è paragonabile a un'opera di «pittori industri»:

> Di persona era tanto ben formata,
> quanto me' finger san pittori industri,
> con bionda chioma lunga et annodata:
> oro non è che più risplenda e lustri,
> Spargeasi per la guancia delicata
> misto color di rose e di ligustri,
> di terso avorio era la fronte lieta
> che lo spazio finia con giusta meta (OF VII 11),

Angelica appare «statua finta», cioè prodotto dell'artificio di abili e industri scultori:

72. Chiappelli 1985, 328.

Creduto avria che fosse statua finta
o d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e su lo scoglio così avinta
per artificio di scultori industri;
se non vedea la lacrima distinta
tra fresche rose e candidi lugustri
far rugiadose le crudette pome
e l'aura sventolar l'aurate chiome (OF X 96).

Su questi come sugli altri ritratti di belle donne del *Furioso* si soffermano i due dialoganti del *Minturno:* il commentatore ed estimatore del *Furioso* Gerolamo Ruscelli e il poeta Antonio Minturno. Parlando della bellezza, il Ruscelli dichiara di volerla cercare in «Marfisa e in Bradamante e in Olimpia, le cui bellezze furono descritte da l'Ariosto con tanta felicità di parole e di pensiero», e aggiunge che se fosse «costretto a dir quel che sia la bellezza, *direbbe* che fosse una bella ad Olimpia somigliante, la qual non coperta da alcun manto o d'alcun velo, ma ignuda si dimostrasse agli occhi de' riguardanti», p. 993). Le parole dell'ariostista Ruscelli, in particolare quelle relative al manto e al velo, inducono a pensare ad Armida: questa, infatti, a differenza di Olimpia e di Angelica, legate a «un nudo scoglio» ed esposte «agli occhi de' riguardanti», non appare nuda, ma astutamente coperta da una «invida vesta», che nasconde lasciando intravedere e consente al pensiero di «penetrar ne la vietata parte» (GL IV 31-32). Quanto ad Alcina, essa si mostra a Ruggiero coperta di un velo tanto sottile che «non copria dinanzi né di dietro / più che le rose o i gigli un chiaro vetro» (OF VII 28). Del resto, Ruggiero, vittima di una sfrenata libidine, sarebbe incapace di apprezzare la seduzione dei veli («salta nel letto, e in braccio la raccoglie, / né può tanto aspettar ch'ella si spoglie», OF VII 27). Osservo qui che l'apparizione di Armida, la cui bellezza è registrata attraverso lo stupore degli astanti:

A l'apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e 'l guardo ognun v'intende
sì come là dove cometa o stella,
non più vista di giorno, in ciel risplende;
e traggon tutti per veder chi sia
sì bella peregrina, e chi l'invia (GL IV 28),

riutilizza liberamente la similitudine con la quale Ariosto descrive la meraviglia prodotta dall'apparire dell'ippogrifo:

> E vede l'oste e tutta la famiglia,
> e chi a finestre e chi fuor ne la via,
> tener levati al ciel gli occhi e le ciglia,
> come l'ecclisse o la cometa sia (OF IV 4).

Ritornando al dialogo tassiano, vale la pena di leggere la risposta del Minturno alle osservazioni del Ruscelli:

> S'a la bellezza togliete il velo, peraventura ella si troverà solamente ne l'anime separate, perch'i corpi sogliono essere quasi un velo de la bellezza de l'animo. L'Ariosto, nondimeno, descrivendo la bellezza d'Angelica e d'Olimpia, fu simile a quel Dedalo che dianzi nominaste, anzi meno artificioso, perché Dedalo diede il moto a le statue, e l'Ariosto il tolse alle persone vive. Però si legge d'Angelica: «Ed in quel suo dolor tanto penetra / che par cangiata in insensibil pietrta». E de l'istessa «Creduto avria che fosse statua finta...» (p. 993).[73]

Nonostante il tentativo di replica di Ruscelli («È per mio parere eguale artificio il dare il moto a le cose inanimate e il toglierlo a l'animate; però l'Ariosto ne la sua Olimpia non è artefice men meraviglioso di Dedalo»),[74] la conclusione di Minturno: «Nondimeno io non vi dimandava una *statua de la bellezza*, ma quel che sia la bellezza» (pp. 993-94) suona come una aperta critica alle «bellezze» ariostesche.

Il ritratto ariostesco di Alcina ne descrive l'anatomia dalla testa ai piedi, fornendone anche misure e proporzioni: «lunghetta alquanto e di misura angusta» è la mano, senza vene che «escedano»; il piede è «breve, asciutto e ritondetto» (OF VII 15). Ogni parte è esaltata da un'iperbole tradizionale: i «duo negri occhi, anzi duo chiari soli» dai quali sembra che Amore «tutta la faretra scarchi» (OF VII 12); il «suove riso / ch'apre a sua posta in terra il paradiso» (OF VII 13). L'eccesso e la tradizionalità rendono percettibile il persistere di una corrente ironica, che sfocia nell'ambigua osservazione del narratore: «Ben si può giudicar che corrisponde / a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde» (OF VII 14), della quale il letto-

73. Cfr. la nota 66 e Prandi 1996.

74. Ricordo che nei *Discorsi* (p. 184), Tasso elogia Dante fra quei poeti che si compiacquero «di far le cose animate d'inanimate», l'esatto opposto, cioè, di quanto ha fatto Ariosto, che ha tolto la vita alle 'animate'.

re coglierà a pieno l'ironia solo alla fine della vicenda, quando scoprirà che l'apparente bellezza di Alcina nasconde una creatura mostruosa. Anche il ritratto tassiano di Armida, privo di qualsiasi spunto ironico, è costruito sull'opposizione tra ciò che si vede e ciò che solo si immagina, aprendo in tal modo un ampio spazio in cui il desiderio e la fantasia erotica, stimolati da ciò che «s'asconde» assai più che da «quel ch'appar», possono espandersi: «ma s'a gli occhi il varco [la veste] chiude, / l'amoroso pensier già non arresta, / ché non ben pago di bellezza esterna / ne gli occulti secreti anco s'interna» (GL IV 31); «per entro il chiuso manto osa il pensiero / sì penetrar ne la vietata parte» (GL IV 32). Mentre Ariosto gioca sul contrasto essere / apparire (Alcina appare l'opposto di ciò che è), Tasso gioca su quello fra vedere / non vedere («parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta», GL IV 31). L'iperbolica descrizione di Alcina è chiusa, ed è una chiusura ricca anch'essa di doppisensi ironici, dall'immagine del velo che non vela («Gli angelici sembianti nati in cielo / non si ponno celar sotto alcun velo», OF VII 15), quella di Armida e delle sue «reti» seduttorie (corrispondenti ai «lacci» di Alcina) fa perno sull'«invida vesta». Ma la vera e fondamentale opposizione fra i due ritratti è quella, sottolineata, come abbiamo visto, dallo stesso Tasso nel *Minturno* e sulla quale molto è stato scritto dai critici, fra la staticità statuaria di Alcina e il dinamismo di Armida. In tal senso, il tratto distintivo più rilevante e costantemente segnalato dai lettori[75] è rappresentato dalla netta opposizione fra i capelli di Alcina, legati in treccia («con bionda chioma lunga et annodata», OF VII 11), e quelli di Armida, scomposti al vento («Fa nove crespe l'aura al crin disciolto, / che natura per sé rincrespa in onde», GL IV 30) – che Galileo (*Considerazioni*, p. 551) avvicina a quelli di Angelica («Per le spalle la chioma iva disciolta, / e l'aura le facea lascivo assalto» (OF VIII 36). Si osservi, inoltre, che i capelli sono uno degli elementi della ritrattistica tassiana più connotati in senso erotico e ciò sin dai tempi del *Rinaldo*, nel quale compaiono ritratti femminili che già contengono elementi descrittivi che saranno tipici dei ritratti della *Liberata*. Il ritratto di Clarice, con la chioma che Rinaldo vede «parte ondeggiar al vento / parte in aurati nodi avolto e stretto» (*Rin.* I

75. A partire dal classico studio di Spoerri 1922.

54) e la veste dalla quale «traluce» il «candor» de «la gamba e del piede fin presso il ginocchio» (*Rin.* I 54), è uno di questi. Ma si vedano anche le due damigelle che appaiono a Rinaldo e Florindo, delle quali significativamente sono descritti solo i capelli: «Ha l'una [come Alcina] i bei capelli al capo avolti, / partiti in treccie in maestrevol modi, / e poi gli tien sottile rete accolti, / che di fin auro e perle ha sovra i nodi; / l'altra [prefigurazione di Armida] ad arte li fa ir negletti e sciolti, / e quasi par ch'ivi se stessa annodi / l'aura ch'or gli alza, or gli rincrespa e gira, / e sempre in lor più dolcemente spira» (*Rin.* VII 58).

Le lacrime e il pianto di bella donna sono altri elementi del ritratto femminile che Tasso svolge in chiave erotica e seduttiva. Già Galilei osservava che «nell'esprimere effetti d'amore nati da bella donna e lacrimosa» Tasso «giostra in campo aperto con l'Ariosto» (*Considerazioni*, p. 559) e ne indicava il modello nel ritratto di Olimpia piangente:

> Mentre parlava, i begli occhi sereni
> de la donna di lagrime eran pieni.
>
> Era il bel viso suo, qual esser suole
> da primavera alcuna volta il cielo,
> quando la pioggia cade, e a un tempo il sole
> si sgombra intorno il nubiloso velo.
> E come il rosignol dolci carole
> mena nei rami alor del verde stelo,
> così alle belle lacrime le piume
> si bagna Amore, e gode al chiaro lume.
>
> E ne la face de' begli occhi accende
> l'aurato strale, e nel ruscello amorza,
> che fra vermigli e bianchi fiori scende:
> e temprato che l'ha, tira di forza
> contra il garzon... (OF XI 64-66).

Queste ottave sono vive nella mente di Tasso, forse anche nel *Minturno*, dove elogia genericamente le bellezze di Olimpia e, più specificamente, gli effetti che la bellezza produce («La bellezza è bella vergine che fa belli i pensieri e l'invenzioni del poema, belli i sospiri, *belle le lacrime, i dolori, le passioni amorose*...», p. 994), sicuramente nei *Discorsi dell'arte poetica*, nei quali cita l'ottava 64, ma esprimendo il dubbio che la sua eccessiva liricità non sia del tutto consona all'epico:

E perché più appaia la verità di tutto questo, veggasi come lo stile dell'epico, quando tratta concetti lirici (*e questo non determino io già se s'abbia da fare*), tutto lirico si faccia; veggasi come ameno, come vago, come fiorito è l'Ariosto quando disse «Era il bel viso suo qual esser suole», con quello che seguita. Ché in effetto, usando quei concetti sì ameni, ne venne lo stile sì lirico che forse più non si potria desiderare (p. 54).

Nei più tardi *Discorsi sul poema eroico*, trattando il tema dello stile lirico nella produzione epica ed esaminando luoghi potenzialmente lirici, quali la bellezza o il pianto di donna, Tasso restringe le citazioni a Virgilio e Petrarca, cassando quelle ariostesche e, con esse, l'accusa di eccessiva liricità. Avrebbe potuto rivolgere a se stesso la medesima accusa, considerando quale profonda consonanza corra fra le ottave di Olimpia piangente, citate sopra, e la sua descrizione del pianto di Armida:

Il pianto si spargea senza ritegno,
com'ira suol produrlo a' dolor mista,
e le nascenti lacrime a vederle
erano ai rai del sol *cristallo e perle*.

Le guance asperse di que' vivi umori
che giù cadean sin de la veste al lembo,
parean vermigli insieme e bianchi fiori,
se pur gli irriga un rugiadoso nembo,
quando su l'apparir de' primi albori
spiegano a l'auree liete il chiuso grembo;
e l'alba, che li mira e se n'appaga
d'adornarsene il crin diventa vaga (GL IV 75).

Anche questa volta nella memoria tassiana si ha una sovrapposizione di luoghi del *Furioso*. A Olimpia si sovrappone, infatti, Isabella piangente:

La vergine a fatica gli rispose,
interrotta da fervidi signiozzi,
che dai coralli e da le preziose
perle uscir fanno i dolci accenti mozzi.
Le lacrime scendean fra gigli e rose,
là dove avien ch'alcuna se n'inghiozzi.
Piacciavi udir ne l'altro canto il resto,
signor, che tempo è omai di finir questo (OF XII 94).

Le analogie tra il pianto di Armida e quelli delle donne ariostesche sono evidenti nel lessico (coralli e perle, cristalli e perle, vermigli e bian-

chi fiori, gigli e rose), nelle immagini (la caduta delle lacrime lungo il volto e sul corpo) e soprattutto nella coloritura manieristica (Amore che si bagna le piume con le lacrime della donna). Mentre, però, in Ariosto questa è temperata da una vena scherzosa (le rime in *-ozzi*, l'immagine delle lacrime 'inghiozzate', la brusca chiusura canterina), in Tasso è depurata da ogni caduta di registro, voluta o inconsapevole che essa sia.

b) La rosa

Mentre nell'*Arte poetica* Tasso bolla di eccessiva liricità la celebre similitudine ariostesca della verginella e della rosa (OF I 42): «E benché sia più convenevolezza tra il lirico e l'epico, nondimeno troppo [Ariosto] inclinò a la mediocrità lirica in quelli: 'La verginella è simile alla rosa, ecc.'» (I, p. 48), nei *Discorsi del poema eroico* la elogia sostendendo che, «perch'è maggior conformità tra il lirico e l'epico, [Ariosto] non s'abbassò a la mediocrità lirica senza decoro, ma seguì l'esempio di Catullo in quelli altri: 'La verginella...'. Il qual fu poi imitato nel suo *Canzoniere* con molta convenevolezza da Monsignor de la Casa: 'Qual chiuso in orto...'» (II, p. 311). È noto che le riflessioni tassiane sulla possibilità di integrare il lirico nell'epico pervengono, nei *Discorsi*, a una maggiore apertura nei riguardi del «fiorito» lirico.[76] Nel caso specifico, tuttavia, potrebbe valere una ulteriore considerazione, e cioè che Tasso intendesse legittimare una similitudine topica usata da lui stesso nella *Liberata*. In effetti, l'inno alla rosa, («Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa, / dal seno suo modesta e verginella») cantato dal pappagallo nell'isola di Armida (GL XVI 14-15) ha nel poema una funzione troppo importante per poter essere messo in discussione. Ecco allora che, accanto a Catullo e Della Casa, quali garanti della sua dignità lirica, Ariosto (con Poliziano) ne garantisce l'impiego narrativo.

La similitudine tassiana è ampiamente discussa in rapporto a quella ariostesca dai commentatori e dai critici cinquecenteschi. I dialoganti del *Carrafa* di Camillo Pellegrino discutono a lungo sulla proprietà e chiarezza del paragone tassiano. Ai dialoganti che esprimono le idee della Crusca appare un atto di presunzione il suo «contendere» con Poliziano

76. Grosser 1992, 297.

(oltre che con Ariosto), ma soprattutto appare loro improprio che Tasso, rovesciando il procedimento ariostesco («La verginella è simile alla rosa»), «dia titolo di *modesta* alla rosa» prima di assomigliarla a vergine («Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa / dal seno suo modesta e verginella»). Anzi, insistono, a ben guardare «a vergine mai non l'agguaglia: ma stavvi il nome di *verginella* del tutto come addiettivo»: derivano da ciò «il difforme e lo sconvenevole, che non pur l'orecchio, ma lo intelletto ci viene ad offender» (p. 229). Reca offesa al gusto il fatto che Tasso trasformi direttamente la verginella nella rosa, spostando poi su questa gli attributi propri della donna (dalla modestia al seno). È questo un esempio emblematico di un trapasso di gusto ormai realizzatosi, del quale tuttavia i contemporanei non hanno ancora esatta percezione e che, comunque, stentano ad accettare (da qui il «difforme», lo «sconvenevole»). È il trapasso dalla similitudine alla metafora, dalla enunciazione chiara, nella quale ogni termine è esplicitato (Ariosto parte dalla verginella, passa alla rosa e ritorna a chiudere il cerchio con la verginella), a un dettato ellittico e insieme concettoso, che ha bisogno di essere 'denudato'. Non insisto su un fenomeno ben noto. Voglio solo richiamare l'attenzione sul fatto che proprio nei luoghi messi a confronto dai lettori contemporanei (esemplare il confrontro fra il «bacio» di Ruggiero e Alcina e quello di Rinaldo e Armida),[77] si misura meglio che altrove, non solo l'oggettiva distanza fra i due autori, ma soprattutto quella fra due diverse modalità di intendere la poesia. Al centro del contendere sta in effetti una divergente valutazione dei valori dell'oscurità e della chiarezza poetici, della densità metaforica tassiana in opposizione alla nitidezza razionale ariostesca.

77. Mi riferisco alla lunga discussione intorno al latinismo «liba» (*Carrafa*, p. 229), impiegato da Tasso per descrivere «l'atto del baciare» («e dolci baci ella sovente / liba dagli occhi» (GL XVI 19) contro al semplicissimo «e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci» (OF X 112) di Ariosto (pp. 223). Ma si può ricordare anche quella intorno alla descrizione delle ricche porte del «palagio» di Armida (GL XVI 2) in confronto a quelle dei palagi ariosteschi (XLII 74, XXVI 30). Sia Ariosto che Tasso, descrivendo le figure effigiate sulle porte, ricorrono ad un topos: esse sono così verosimili, che potrebbero sembrare vere, se non mancasse loro la voce. Ma mentre la formulazione ariostesca è semplice, limpida («direste che spiravano, e, se prive / non fossero di voce, ch'eran vive OF XXVI 30), Tasso usa un'immagine complessa e preziosa: «manca il parlar, di vivo altro non chiedi, / né manca questo ancor, s'agli occhi credi» (GL XVI 2).

Ritorniamo alla rosa per osservare che il confronto messo in atto da Tasso con Ariosto è qui schermato più che mai, sia dall'essere quella similitudine un topos tra i più consolidati, sia dal fatto che la rammemorazione tassiana può appoggirasi a sue riflessioni teoriche. E tuttavia nei versi di Tasso è possibile cogliere tracce concrete di quelli di Ariosto. Colpisce soprattutto, per la sua eccezionalità, il fatto che il distico baciato «quella non par che desiata inanti / fu da mille donzelle e mille amanti» (GL XVI 14) ricalchi quello ariostesco: la vergine che il fiore «lascia altrui côrre, il pregio ch'avea inanti / perde nel cor di tutti gli altri amanti» (OF I 43), ma è anche rilevante che le parole di Sacripante («corrò la fresca e matutina rosa, / che, tardando, stagion perder potria», OF I 58), già echeggiate nell'invito della Sirena nel canto XIV: «solo chi segue ciò che piace è saggio, / e in sua stagion de gli anni il frutto coglie» (GL XIV 62), ritornino qui in quello del pappagallo: «cogliam la rosa in sul mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde» (GL XVI 15).

Topoi epici: a) la discesa dell'angelo

Di alcuni topoi epico-cavallereschi Tasso stesso fa menzione nei *Discorsi*. Parlando del motivo della discesa dell'angelo Tasso ne indica l'origine classica («ma nell'epopeia scendono dal cielo gli iddii e gli angeli, e s'interpongono nell'operazioni de gli uomini») e i rifacimenti volgari («come fanno Apollo e Minerva nell'*Iliade* e nel l'*Odissea* d'Omero e nell'*Ercole* del Giraldi; e Venere nell'*Eneide* di Virgilio e nel Bolognetto»), ma menziona a parte quelli che possono essere riconosciuti come modelli diretti: Ariosto e Trissino[78] («In questo medesimo modo scende l'Angel Michele nel *Furioso*, e l'angel Palladio e l'angel Nettunio nell '*Italia Liberata*'», p. 73).

Le due occorrenze tassiane dell'«angelo messaggero»:

> Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori
> scòrti gl'intimi sensi il Re del mondo,

78. Per quanto riguarda i rapporti con l'episodio trissiniano, cfr. De Maldé 1910, 54-55.

chiama a sé da gli angelici splendori
Gabriel, che ne' primi era secondo.

Disse al suo nunzio Dio...

Così parlogli, e Gabriel s'accinse
veloce ad esseguir l'imposte cose

Ali bianche vestì...
Fende i venti e le nubi, e va sublime
sovra la terra e sovra il mar con queste

e vèr le piagge di Tortosa poi
drizzò precipitando il volo in giuso (GL I 11-15);

Chiama Egli a sé Michele, il qual ne l'armi
di lucido adamante arde e lampeggia,
e dice a lui...

Va', dille tu...

Venia scotendo con l'eterne piume
la caligine densa...
Tale il sol ne le nubi ha per costume
spiegar dopo la pioggia i bei colori;
tal suol, fendendo il liquido sereno,
stella cader de la gran madre in seno (GL IX 58-62)

si rifanno, e non mancano precisi segnali verbali del contatto, alla discesa dell'Arcangelo Michele nel *Furioso*:

E la bontà ineffabile, che invano
Non fu pregata mai da cor fedele,
leva gli occhi pietosi, e fa con mano
cenno che venga a sé l'Angel Michele.

«Va – gli disse – all'esercito cristiano
[...]
Non replica a tal detto altra parola
il benedetto augel, ma dal ciel vola

Dovunque drizza Michel angel l'ale,
fuggon le nubi, e torna il ciel sereno.
Gli gira intorno un aureo cerchio, quale
veggiàn di notte lampeggiar baleno.
Seco pensa tra via, dove si cale
il celeste corrier per fallir meno (OF XIV 75-78),

ma ne cancellano il tono di bonaria ironia e quei particolari realistici che umanizzano e abbassano la scenetta celeste a una dimensione tutta terrena. Nella *Liberata* Dio non ha bisogno di far cenno con mano a Michele o a Gabriele; né a Michele e Gabriele è concessa la possibilità di una replica che metterebbe in crisi l'autorità divina; inoltre, il messo non deve preoccuparsi di dove atterrare per compiere la sua missione. L'angelo tassiano si inchina «riverente al divin piede» (GL IX 60) e, almeno in un caso, comunica dall'alto i messaggi divini: «Ma giunto [...] / si ferma in aria in su'l vigor de l'ale / e vibra l'asta, e lor così ragiona» (GL IX 63). Nella scena del canto I, pur «precipitando il volo in giuso», conserva la sua dignità angelica apparendo a Goffredo «a paro col sol, ma più lucente». E tuttavia Galileo trova che quest'ultima scena tassiana manchi di decoro: «Non so quanto abbia di decoro quel far parlare Iddio per interrogazione [...] avrebbe più del divino il comandare assolutamente, senza altre cirimonie» (*Considerazioni*, p. 494). Che cosa avrebbe potuto dire del Michele ariostesco, che, chiamato da un cenno, ha perfino la possibilità di commentare i decreti del cielo?

b) Le preghiere alate

Nell'*Apologia*, in difesa della propria originalità, Tasso dichiara:

> e l'altre descrizioni dei cieli e delle cose celesti, e l'apparizione degli angeli e degli spiriti beati, non furono almen da me trovate senza l'ingegno mio [...] mio proprio ritrovamento è 'l far le preghiere alate, che da' Gentili erano dipinte zoppe, non sapendo essi quanto tosto siano esauditi i prieghi di coloro che sono infiammati di viva carità, e l'una e l'altra può convenevolmente essere ricevuta da poeta cristiano (p. 103).

Questa volta Tasso mente, o, quanto meno, non dice tutta la verità. Se è vero, infatti, che le preghiere volanti come uccelli sono effettivamente una sua invenzione:

> Tarde non furon già queste preghiere
> che derivàr da giusto umil desio,
> ma se 'n volaro al Ciel pronte e leggiere
> come pennuti augelli inanzi a Dio.
> Le accolse il Padre eterno, ed a le schiere
> fedeli sue rivolse il guardo pio (GL XIII 72),

anche Ariosto parla del volo delle preghiere, portate a Dio da un angelo:

> Non fu il caldo pregar d'effetto vòto;
> però che 'l genio suo, l'angel migliore,
> i prieghi tolse e spiegò al ciel le penne
> et a narrare al Salvator li venne.
>
> E furo altri infiniti in quello instante
> da tali messaggier portati a Dio;
> che come gli ascoltar l'anime sante,
> dipinte di pietade il viso pio (OF XIV 73-74).

Tasso innalza l'enunciato ariostesco con una citazione dal Petrarca trionfale («Ma tarde non fur mai grazie divine», T. E. 13) e lo varia trasformando le «penne» angeliche in «pennuti augelli». Nondimeno, chiari segnali (a partire dai rimanti: «Dio»: «viso / guardo pio» e dall'attacco stesso: «Non fu il caldo [...]; Tarde non furon già...») attestano che la narrazione tassiana, nel fare i conti con la tradizione classica, è passata attraverso il *Furioso*.

c) Il duello

Il duello è una situazione epica completamente integrata nell'universo cavalleresco e qui reinterpretata secondo nuovi canoni, nuove regole, nuove strategie. Quello fra Rinaldo e Gradasso:

> Fanno or con lunghi, ora con finti e scarsi
> colpi veder che mastri son del giuoco:
> or li vedi ire altieri, or rannicchiarsi,
> ora coprirsi, ora mostrarsi un poco,
> ora crescere inanzi, ora ritrarsi,
> ribatter colpi e spesso lor dar loco,
> girarsi intorno; e donde l'uno cede,
> l'altro aver posto immantinente il piede (OF II 9)

è recuperato da Tasso in più di un'occasione.[79] Se ne avverte una chiara eco nel duello fra Argante e Tancredi, che appare nel suo complesso un vero e proprio concentrato di stilemi ariosteschi:

79. Cfr. Baldassarri, *Il sonno di Zeus*, p. 164.

L'uno e l'altro cavallo in guisa urtosse[80]
che non fur poi cadendo a sorger pronti.
Tratte le spade, i gran *mastri* di guerra
lasciàr le staffe e i pié fermaro in terra.

Cautamente ciascuno a i colpi move
la destra, a i guardi l'occhio, a i passi il piede;
si reca in atti vari, in guradie nove:
or gira intorno, or cresce inanzi, or cede,
or qui ferire accenna e poscia altrove
dove non minacciò ferir si vede,
or di sé discoprire alcuna parte
e tentar di schernir l'arte con l'arte (GL VI 41-42).

Nel duello fra Tancredi e Clorinda, invece, Tasso adotta la tecnica del rovesciamento, che rafforza il contatto e lascia intravedere una precisa volontà allusiva:

Non schivar, non parar, non ritirarsi
voglion costor, né qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi;
toglie l'ombra e 'l furor l'uso de l'arte. (GL XII 55).

I colpi dei due non regolari campioni – un uomo e una donna – sono in effetti definiti in negativo, al di fuori delle regole («Non dan i colpi or finti, or pieni or scarsi») e questo perché la notte e, soprattutto, il «furor» tolgono «l'uso dell'arte».

d) Il duello finale[81]

Quasi sempre i topoi e le situazioni epiche hanno un precedente classico. A volte, però, (lo si è visto poco sopra a proposito delle preghiere alate), Tasso accoglie varianti ariostesche all'*Eneide,* aggiustamenti o ammodernamenti che rendono il testo più gradito al gusto e più consono all'ideologia dell'epoca. Ne sono esempi significativi gli episodi della morte di Rodomonte e di quella di Argante, se lette in rapporto alla

80. Cf.: «L'uno e l'altro cavallo in guisa urtosse, / che gli fu forza in terra a por le groppe (OF XXXI 14).

81. Baldassarri 1982, 78-86.

morte di Turno. L'uccisione di Turno è uno dei brani più discussi e criticati dai lettori contemporanei. Uno dei problemi che esso sollevava era legato al fatto che Turno si mostra pauroso davanti alla morte, fino al punto di chiedere pietà a Enea (*Aen.* XII 932-40). Spesso Enea è accusato di 'crudeltà', perché non esaudisce la richiesta di Turno, e di mancanza di spirito cavalleresco, perché impedisce a Turno, che ha rotto la spada, di procurarsene un'altra (*Aen.* XII 730-65).[82] Tasso, che su questo passo riflette a lungo, mentre fornisce una serie di giustificazioni al comportamento di Enea appellandosi ai costumi dell'epoca e alla logica interna all'azione del poema, assolve il comportamento, che potrebbe sembrare vile, di Turno.[83] Lo fa accostando il suo «timore» a quello di Ettore nel duello con Achille e contrapponendogli l'«intrepidezza» mostrata in morte dal «tiranno» Mesenzio:

> Non sono ancora pari le ragioni nel timor d'Ettorre e di Turno: perché Turno è descritto audace e temerario giovane, Ettorre prudente anzi che no; e oltre a questo, Turno è spaventato da le Furie: laonde il suo timore pare in lui non difetto di natura, ma violenza del Fato, maggiore ch'in Ettorre. Era ancora assai conveniente che 'l giovene innamorato si descrivesse temerario; ma 'l tiranno, come Mezenzio, è descritto intrepido ne la sua morte (*Discorsi*, pp. 160-1).

> Due sono i luoghi eccessivamente trattati da questi due grandissimi poeti: l'uno da Omero ne la morte d'Ettore, l'altro da Virgilio in quella di Mezenzio e di Lauso (perché quella di Turno a tutti non piace egualmente: anzi la sua fuga, come quella di Ettore, non da tutti è lodata). Io, non perché biasimi la fuga di Ettore o di Turno, o perché la stimi senza difesa, ma perché è più laudevole la morte intrepida e senza paura, ho descritti Argante e Solimano intrepidi sino a la morte (*Giudicio*, p. 163).

Dunque (lo dice Tasso stesso nel secondo dei brani citati) Solimano e Argante, a differenza di Turno, non mostrano cedimenti. Non li mostrava nemmeno il loro predecessore Rodomonte Su questo punto entrambi i

82. Cfr. in particolare Scancarelli Seem 1990.

83. Giustificazioni o, quanto meno, attenuanti per Turno sono addotte anche nel *Porzio*: «All'incontro la fuga di Turno non pare a molti che possa essere scusata, perché la temerità non si scusa ne l'età matura, e molto meno quella d'Ettorre; tuttavolta Turno fugge con minor vergogna, essendogli rotta la spada [...] e molto meno merita di essere ripreso Enea per la vendetta» (*Dialoghi*, II, pp. 1070-1).

poemi sono precisi. La concordanza è inoltre accentuata dalla presenza di sparsi indizi sul piano del significante:

> che da le piaghe sue, come da fonte,
> lungi andò il sangue a far la terra rossa (OF XLVI 135);

> E due e tre volte ne l'orribil fronte,
> alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
> il ferro del pugnale a Rodomonte
> tutto nascose, e si levò d'impaccio.
> Alle squalide ripe d'Acheronte,
> sciolta dal corpo più freddo che giaccio
> bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
> che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa (OF XLVI 140):

> Il cader dilatò le piaghe aperte,
> e 'l sangue espresso dilagando scese
> [...]
> Poi la spada gli fisse e gli rifisse
> ne la visiera, ove accertò la via.
> Moriva Argante, e tal moria qual visse:
> minacciava morendo e non languia.
> Superbi, formidabili e feroci
> gli ultimi moti fur, l'ultime voci (GL XIX 25-26).

A differenza di Enea, sia Ruggiero che Rinaldo usano 'cortesia' al nemico, secondo un codice più cavalleresco che eroico:

> e che si renda, minacciando, tenta,
> e di lasciarlo vivo gli fa patto (OF XLVI 137);

> – Renditi – grida –, e gli fa nove offerte,
> senza noiarlo, il vincitor cortese (GL XIX 25).

L'aspetto più interessante è il comportamento sdegnoso e feroce di Argante morente. È interessante perché in una situazione complessivamente virgiliana questo personaggio si differenzia nettamente da quello di Turno per avvicinarsi in maniera assai stretta a quello di Rodomonte. Argante, infatti, non è un Turno, non è un «audace e temerario giovane», passionale e innamorato, fedele ai vincoli dell'amicizia (la vendetta di

Pallante); ma un Mesenzio, il «tiranno», «disprezzator de gli iddii», che non ha paura perché non fa riferimento ad altri che a se stesso.[84]

Topoi romanzeschi

L'eredità lasciata da Ariosto a Tasso nel settore romanzesco è la più ricca e proprio per questo la più studiata. Io però lascerò in secondo piano questa componente, correndo deliberatamente il rischio di falsare il quadro reale dell''ariostismo' tassiano, perché il mio obiettivo è di restituire ad Ariosto un ruolo che va oltre il suo essere, per Tasso, il prototipo riconosciuto del romanzo. Se è vero, come gli studi recenti hanno mostrato, che il romanzo, o meglio l'«errore» romanesco di matrice ariostesca, esercita su di lui un fascino ambiguo, che lo spinge a fare suo, più o meno consapevolmente, ciò che pure nega e rifiuta sul piano ideologico, questo saggio intende mettere in luce un diverso rapporto fra Tasso e Ariosto. Insomma, c'è anche un altro Ariosto a cui Tasso si avvicina con piena consapevolezza, guidato nel suo appproccio da una riflessione costante e da una costante vigilanza di giudizio. In questo senso, e le pagine che precedono dovrebbero averlo mostrato, io credo si possa dire che la presenza di Ariosto nella *Liberata* è una presenza 'mediata'. Filtraggi, correzioni, schermi topico-situazionali, disseminazioni, ritorno alle origini classiche e, soprattutto, continuo controllo sul piano teorico: ecco le modalità attraverso le quali il patrimonio ariostesco entra nella *Liberata*. Ed è un patrimonio di grande consistenza, sebbene non appariscente. L'estrema attenzione con la quale Tasso controlla che nessuna aura allusiva circondi i reperti ariosteschi è anche uno dei più significativi indicatori dell'importanza che a quei reperti egli annette e, nello stesso tempo, della consapevolezza critica che caratterizza il suo ariostismo. Ho parlato di un Ariosto 'mediato', ma credo anche di avere abbozzato, attraverso numerosi esempi, il ritratto di un Ariosto 'mediatore'. Mediatore di parole, di motivi, di tecniche narrative e, soprattutto, di lasciti dei classici, da Virgilio, a Dante, a Petrarca.

84. Tasso torna a parlare dell'analogia fra Mezenzio e Solimano nelle ultime pagine del *Giudicio* (174-79), spiegando che Solimano, con la sua morte, «muove a pietà», come del resto Mezenzio «quando [...] , securo di morire, parla magnanimamente co'l suo nemico».

Per quanto concerne il 'romanzo', mi limiterò dunque a poche osservazioni. Un primo paragrafo, incentrato sulle riprese tassiane dell'episodio della morte di Zerbino fra le braccia di Isabella, prenderà in esame la componente 'lirico-patetica'; un secondo, dedicato al personaggio romanzesco per eccellenza, Erminia, servirà a precisare in che senso si possa parlare di un 'ariostismo mediato' anche per certi aspetti dell'eredità romanzesca.

a) La morte amorosa

La tragica vicenda di Zerbino e Isabella, una delle più toccanti storie amorose del *Furioso*, riecheggia più volte nella *Liberata*. Il motivo della «morte amorosa», l'uno fra le braccia dell'altro («lieto e contento e fortunato a pieno / morto sarei, poi ch'io vi moro in seno», OF XXIV 78), si trasforma, per Olindo, in un sogno erotico, che la sorte non consente di realizzare:

> Piacemi almen [...]
> [...] del rogo esser consorte,
> se del letto non fui; duolmi il tuo [di Sofronia] fato,
> il mio non già, poi ch'io ti moro a lato.
>
> Ed oh mia sorte aventurosa a pieno!
> oh fortunati miei dolci martiri!
> s'impetrarò che, giunto seno a seno,
> l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
> e venendo tu meco a un tempo meno,
> in me fuor mandi gli ultimi sospiri (GL II 34-35).

Le 'varianti' tassiane all'episodio ariostesco hanno l'aspetto di vere e proprie correzioni. Il successivo discorso di Zerbino può risultare blasfemo nel clima controriformistico. Nel suo addio all'amata, infatti, Zerbino esprime concetti assai poco 'ortodossi' (il dolore per la separazione durerà anche dopo la morte e sarà più crudele delle stesse pene infernali):

> Ma poi che'l mio destino iniquo e duro
> vuol ch'io vi lasci, e non so in man di cui;
> per questa bocca e per questi occhi giuro,
> per queste chiome onde allacciato fui,

che disperato nel profondo oscuro
vo' dell'inferno, ove il pensar di vui
ch'abbia così lasciata, assai più ria
sarà d'ogni altra pena che vi sia (OF XXIV 79-80).

E ancor meno ortodossa è la risposta di Isabella, nella quale si accarezza l'idea di una unione eterna degli amanti, persino tra gli spiriti dannati:

Di ciò, cor mio, nessun timor vi tocchi;
ch'io vo' seguirvi o in cielo o ne lo 'nferno.
Convien che l'uno e l'altro spirto scocchi,
insieme vada, insieme stia in eterno (OF XXIV 81).

Nella *Liberata*, dove non c'è posto nemmeno per la corresponsione amorosa fuori del matrimonio, una unione al di là della morte, e per di più all'inferno, è del tutto impensabile. Tanto è vero che Sofronia, rispondendo alle parole di Olindo sopra citate, riprende il morente e lo invita a pensare alla salvezza dell'anima:

[...] Ella il ripiglia
soavemente, e 'n tai detti il consiglia:

– Amico, altri pensieri, altri lamenti
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta ai buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la superna sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
ch'a sé par che n'inviti e ne console (GL II 35-36).

Insomma, nella sua orazione Sofronia sembra prospettare, al di là di quella fra il Paradiso dei martiri e l'Inferno degli amanti, una più radicale contrapposizione fra gli amori possibili e realizzati persino oltre il tempo e quelli impossibili, sia in terra che in cielo.

Un altro tipo di correzione riguarda insieme il piano linguistico-stilistico e quello concettuale. La definirei di tipo 'manieristico'. Nelle parole di Olindo a Sofronia il motivo di origine epica (riferito a coppie di eroi amici o a fratelli) delle anime che insieme abbandonano la terra si trasforma nell'immagine dell'ultimo alito di vita che, tramite il bacio, passa da un corpo all'altro («s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'a-

nima mia nella tua bocca io spiri; / e venendo tu meco a un tempo meno, / in me fuor mandi gli ultimi sospriri»), si trasforma cioè in una scena erotica.[85] Gli «scherzetti», tanto deprecati da Galileo (*Considerazioni*, p. 512, 18, ecc.) e che sembrano coincidere con il «fiorito» della lirica di cui parla Tasso, sovrabbondano in questo episodio, «condannato con irrevocabil sentenza alla morte [...] perch'in vero era troppo lirico» (LP p. 374).

Aggiungo che la morte di Zerbino lascia altre tracce di sé anche nella scena di Armida languente fra le braccia di Rinaldo:

> A questo la mestissima Issabella,
> declinando la faccia lacrimosa
> e congiungendo la sua bocca a quella
> di Zerbin, languidetta come rosa,
> rosa non colta in sua stagion, sì ch'ella
> impallidisca in su la siepe ombrosa,
> disse... (OF XXIV 80);
>
> Qual a pioggia d'argento e matutina
> si rabbellisce scolorita rosa,
> tal ella rivenendo alzò la china
> faccia, del non suo pianto or lagrimosa.
> [...]
> E con man languidetta... (GL XX 129-30).

b) Erminia

L'episodio di Erminia è un vero e proprio «concentrato di topoi della 'ventura' cavalleresca: travestimento, fuga notturna, intercettamento, interludio pastorale». Di conseguenza, nota ancora Zatti, «più fitta è qui l'intertestualità ariostesca».[86] L'aria romanzesca che circola nell'episodio è

85. La stessa scena, con sensibile accentuazione delle tendenze 'manieristiche', è replicata nell'episodio di Erminia piangente sul corpo di Tancredi, che essa crede morto. Anche in questo caso sono presenti echi dell'episodio ariostesco (a partire dalla coppia rimica *vita: partita*, XIX 108). Come Zerbino, Erminia esprime il desiderio di morire «a canto» all'amato (XIX 108) e fantastica intorno all'ultimo bacio: «Lecito sia ch'ora ti stringa e poi / versi lo spirto mio fra i labri tuoi» (XIX 108), «aprì le labra e con le luci chiuse / un suo sospir con que' di lei confuse (XIX 109).

86. Zatti 1996, 13.

ulteriormente accentuata dalla presenza, rara nella *Liberata*, di tecniche narrative tipiche di quel genere di racconto. Penso allo spostamento di obiettivo che il narratore compie tra la fine del canto VI, dedicata a Tancredi che:

> monta a cavallo e tacito esce e presto;
> e seguendo gli indizi e l'orme nove,
> rapidamente a tutto corso il move (GL VI 114)

e l'inizio del successivo, che riporta in scena Erminia:

> Intanto Erminia infra l'ombrose piante
> d'antica selva dal cavallo è scorta,
> né più governa il fren la man tremante,
> e mezza quasi par tra viva e morta.
> Per tante strade si raggira e tante
> il corridor, ch'in sua balia la porta,
> ch'al fin dagli occhi altrui pur si dilegua,
> ed è soverchio omai ch'altri la segua (GL VII 1).

La formula di avvio di quest'ultima ottava è uno di quei raccordi temporali che sottolineano la contemporaneità delle azioni definiti da Tasso «più tosto da romanzo che da poema eroico», in quanto, a suo dire, essi legano «solamente co 'l legame del tempo e co 'l legame d'un istante», che è «assai debol legame» (LP, p. 30).

I commenti segnalano la corrispondenza fra l'ottava di Tasso e quella che descrive la fuga di Angelica («Fugge fra selve spaventose e scure...», OF I 33). Trascurano, invece, il rapporto con l'episodio dell'eremita che fa entrare un demone nel «corridore» per rapire Angelica (OF VIII 30 ss.). Il rapporto è assicurato, prima ancora che dall'analogia situazionale (la donna in balia del cavallo), dalla similitudine (con la connessa rima in *-accia*):

> E qual sagace can, nel monte usato
> a volpi o lepri dar spesso la caccia,
> che se la fera andar vede da un lato,
> ne va da un altro, e par sprezzi la traccia;
> al varco poi lo senteno arrivato
> che l'ha già in bocca, e l'apre il fianco e straccia (OF VIII 33).

Qual dopo lunga e faticosa caccia
tornansi mesti e anelanti i cani
che la fèra perduta abbian di traccia,
nascosa in selva da gli alpestri piani,
tal pieni d'ira e di vergogna in faccia
riedeno stanchi i cavallier cristiani. (GL VII 2).

A differenza di Angelica, raggiunta dall'eremita, Erminia sfugge ai suoi inseguitori. I cani che tornano delusi nella comparazione vista sopra possono allora essere accostati, e i commenti lo fanno, alle due «parde» che tornano vergognose dalla caccia fallita:

Come due belle e generose parde
che fuor del lascio sien di pari uscite,
poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
indarno aver si veggano seguite,
vergognandosi quasi, che fur tarde,
sdegnose se ne tornano e pentite;
così tornar le due donzelle quando
videro il pagan salvo, sospirando (OF XXXIX 69).

La fuga di Erminia non si ricollega solo a quella di Angelica, ma anche (grazie alla marcata ripresa di una immagine collocata in posizione strategica: inizio di canto in Tasso, fine di canto in Ariosto) a quella di Medoro: «Era a quel tempo ivi *una selva antica / d'ombrose piante spessa*» (OF XVIII 92); «Intanto Erminia infra le *ombrose piante / d'antica selva*» (GL VII 1).

La vicenda di Erminia nel suo complesso è dunque caratterizzata da una serie di sovrapposizioni e contatti con vicende ariostesche che appaiono, tuttavia, occasionali e locali, nel senso che essi mancano di spessore e sono ugualmente privi della capacità di innescare sviluppi narrativi che trascendano il luogo topico. Fra Angelica e Erminia non esiste un vero e proprio rapporto analogico, ma sussistono solo coincidenze saltuarie. Erminia è descritta mentre fugge come Angelica («Fuggì tutta la notte e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida», GL VII 3; «Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno / s'andò aggirando e non sapeva dove», OF I 35), mentre cura le ferite di Tancredi («Dittamo e croco non avea, ma note / per uso tal sapea potenti e maghe», GL XIX 113) come Angelica quelle di Medoro («passando avea / veduta un'erba in una piaggia amena;

/ forse dittamo o forse panacea», OF XIX 22). Ma Erminia può anche assumere i contorni dello stesso Medoro: quando fugge come lui (OF XVIII 192) o quando incide sugli alberi le sue pene amorose («In voi serbate / questa dolente istoria, *amiche piante;* / perché se fia ch'a le vostr'*ombre grate* / giamai soggiorni alcun *fedele amante*», GL VII 20), mentre il moro vi incide le sue gioie («*liete piante* [...] spelunca opaca e di fredde *ombre grata* / e di pregare ogni *signore amante*», OF XXIII 108); così come quelli di Doralice, quando si sveglia al suono di «pastorali accenti» («Ma son, mentr'ella piange i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene, / che sembra ed è di pastorali accenti / misto e di boscarecce inculte avene», GL VII 6; «tanto ch'udì sonar zuffoli e canne, / e vide poi fumar ville e capanne. // Erano pastorali alloggiamenti», OF XIV 61-62), o di Fiordiligi, quando teme per la morte di Tancredi («Insolito timor così l'accora / che sente il sangue suo di ghiaccio farsi», GL VI 64; «né mai come ora simile spavento / le agghiacciò il sangue e impallidille il volto, / e questa novità d'aver timore / le fa tremar di doppia tema il core», OF XLI 33; ma anche: «Con orribile imago il suo pensiero / ad or ad or la turba e la sgomenta, / e via piu che la morte il sonno è fero, / sì strane larve il sogno le appresenta. / Parle veder l'amato cavaliero / lacero e sanguinoso», GL VI 65; «La notte che precesse questo giorno / Fiordiligi sognò che quella vesta [...] vedea per mezzo sparsa e d'ogni intorno / di gocce rosse, a guisa di tempesta: / parea che...», OF XLIII 155), o di Orlando, quando sogna che Tancredi le chiede aiuto («e par che senta / ch'egli aiuto le chieda; e desta intanto, / si trova gli occhi e 'l sen molle di pianto», GL VI 65; «gli pare udir, e par che miri il viso [...] Pargli Angelica udir, che supplicando / e piangendo gli dica 'Aita, aita!'», OF XII 15; «ode la donna sua che gli domanda, / piangendo, aiuto, e se gli raccomanda [...] A questo orribil grido risvegliossi / e tutto pien di lacrime trovossi», OF VIII 82-83).

L'intarsio di immagini, di topoi, di espressioni ariosteschi finisce per cancellare ogni allusività a personaggi o luoghi specifici. Anche il personaggio di Angelica, che pure è quello nei cui confronti è più serrato il gioco delle opposizioni e delle somiglianze, non arricchisce di signficati aggiuntivi quello di Erminia. Forse perché i personaggi ariosteschi sono sempre e solo 'in situazione', mentre quelli tassiani hanno una fisionomia

definita e un agire consequenziale. Tasso, dunque, è buon lettore di se stesso quando dichiara di avere trattato «luoghi communi a tutti i poeti» senza essere entrato «in gaggio» con Ariosto.

Abbreviazioni bibliografiche

a) *Testi*

Allegoria = T. Tasso, *Allegoria della «Gerusalemme liberata»*, in Id., *Le prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll., vol. I, pp. 297-308.

Apologia = T. Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, in Id., *Scritti sull'arte poetica*, vol. I, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.

Arte poetica = T. Tasso, *L'arte poetica*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 1-55.

Carrafa = T. Tasso, *Il Carrafa overo dell'epica poesia. Dialogo di Camillo Pellegrino*, in *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme*, Pisa, Capurro, 1827, vol. XVII.

Considerazioni = G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970.

Delle differenze = T. Tasso, *Delle differenze poetiche*, in Id., *Le prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll., vol. I, pp. 417-29.

Dialoghi = T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998.

Discorsi = T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 57-259.

Giudicio = T. Tasso, *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000.

LP = T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995.

Postille = *Postille di T. Tasso alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, in *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme liberata*, Pisa, Capurro, 1831

Rinaldo = T. Tasso, *Rinaldo*, a cura di M. Sherberg, Ravenna, Longo, 1990.

b) *Bibliografia*

Baldassarri 1982 = G. B., *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni.

Basile 1985 = B. B., *Su alcune citazioni 'errate' nei «Dialoghi» del Tasso*, «Studi e problemi di critica testuale», 31, pp. 79-96.

Beni 1616 = *Il Goffredo, overo la Gierusalemme Liberata, del Tasso, col commento del Beni*, Padova, Francesco Bolzetta, 1616.

Bianchi 1997 = N. B., *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla «Commedia»*, «Studi tassiani», XLV, pp. 85-129.

Blasucci 1969 = L. B., *La «Commedia» come fonte del «Furioso»*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Cabani 1990 = M. C. C., *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi.

Cabani 1999 = M. C. C., *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini-Fazzi.

Carne Ross 1966 = D. C. R., *The One and the Many: a Reading of the «Orlando Furioso»*, «Arion», 5, n. 2, pp. 195-234; II parte (1976), «Arion», n.s., 3, pp. 146-219.

Chiappelli 1985 = F. C., *Ariosto, Tasso e la bellezza delle donne*, «Filologia e critica», II-III, pp. 325-41.

Della Terza 1979 = D. D.T., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria italiana da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni.

De Maldé 1910 = E. D. M., *Le fonti della «Gerusalemme Liberata». Con nuova ragione critica*, Parma, Tip. Cooperativa.

Di Benedetto 1968 = A. DI B., *Agnizioni di lettura e note critiche sul Tasso*, «Studi tassiani», XVIII, pp. 5-21.

Finucci 1999 = V. F. (a cura di), *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, Durham and London, Duke University Press.

Foltran 1997 = D. F., *Il «topos» narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso*, «Studi tassiani», XLV, pp. 209-29.

Gardini 1997 = N. G., *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori.

Grosser 1992 = H. G., *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale*, Firenze, La Nuova Italia.

Javitch 1985 = D. J., *The Imitation of Imitations in «Orlando Furioso»*, «Renaissance Quarterly», 38, pp. 215-39.

Javitch 1999 = D. J., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Mondadori, 1999.

Javitch 1999[2] = D. J., *The Grafting of Virgilian Epic in «Orlando Furioso»*, in Finucci 1999, pp. 56-76.

Multineddu 1895 = S. M., *Le fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Torino, ed. C. Clausen.

Natali 1996 = G. N., *Lascivie liriche. Petrarca nella «Gerusalemme Liberata»*, «La Cultura», XXXIV, 1, pp. 25-73

Porcelli 1995 = B. P. (a cura di), *Torquato Tasso e la sua fortuna*, «Italianistica», XXIV, 2-3.

Prandi 1996 = S. P., *Le citazioni poetiche nei «Dialoghi» di T. Tasso*, «Studi tassiani», XLIV, pp. 11-34.

Raimondi 1980 = E. R., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.
Raimondi 1994 = E. R., *I sentieri del lettore*, vol. I, *Da Dante a Tasso*, Bologna, Il Mulino.
Residori 1995 = M. R., *Il mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella «Liberata»*, in Porcelli 1995, pp. 453-71.
Sangirardi 1993 = G. S., *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'«Orlando Innamorato» nel «Furioso»*, Lucca, Pacini-Fazzi.
Scancarelli Seem 1990 = L. S. S., *The Limits of Chivalry: Tasso and the End of Aeneid*, «Comparative Literature», 42, pp. 116-25.
Scarpati 1987 = C. S., *Il ritorno di Dante. Note su Castiglione, Della Casa e Tasso*, in Id., *Dire la verità al principe*, Milano, Vita e Pensiero.
Scarpati 1995 = C. S., *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Antenore.
Soldani 1999 = A. S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme Liberata»*, Lucca, Pacini-Fazzi.
Spoerri 1922 = T. S., *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Bern.
Vida 1566 = M. H. V., *Opera*, Lugduni, apud Antonium Griphium.
Villa 1999 = A. V., *«Molto egli oprò co'l senno e con la mano». Esempi di ricontestualizzazioni dantesche nella «Gerusalemme Liberata»*, «Lettere italiane», LI, 1, pp. 7-51.
Vivaldi 1893 = V. V., *Sulle fonti della «Gerusalemme Liberata»*, Catanzaro, Officina Tipografica G. Calò.
Zatti 1996 = S. Z., *L'ombra del Tasso*, Milano, Mondadori.

Luca Zuliani

SULL'ORIGINE DELLE INNOVAZIONI METRICHE DI GABRIELLO CHIABRERA

Questo articolo nasce a margine di uno studio sul rapporto fra sintassi e metro nella lirica da Petrarca al '500: era parso opportuno controllare fino a che punto le innovazioni di Chiabrera fossero già presenti nella poesia per musica a partire dal '400.[1]

Le caratteristiche che l'ode-canzonetta di Chiabrera introduce stabilmente nelle forme della poesia italiana sono così sintetizzabili:[2]

– uso di versi brevi e medio-brevi, anche parisillabi, in testi articolati in strofe di dimensioni ridotte;

– uso di rime tronche, a volte ottenute tramite il troncamento di una parola piana la cui ultima consonante è liquida o nasale e la cui ultima vocale è diversa da *-a*: le cosiddette *rime tronche in consonante*, come «l'assalse il sovven*ir*! / [...] / e il celere ubbid*ir*», non compatibili con la fonosintassi toscana che non ammette il troncamento prima di una pausa;

– uso di rime sdrucciole, e di versi irrelati di consueto sdruccioli: in quest'ultimo caso la terminazione proparossitona vale come sostitutivo della rima, e quindi lo stilema è spesso definito, un po' impropriamente, *rima ritmica*: «Ei fu. Siccome imm*obile*, / dato il mortal sospiro, / stette la spoglia imm*emore* / orba di tanto spiro».

1. Ringrazio Luigi Benedetti, Bruno Brizi, Giulio Cattin, Annibale Cetrangolo e Valentina Vitale per la consulenza nella parte musicologica.

2. Cfr. Cerisola 1990, 60-61.

È necessaria un'ulteriore precisazione: prima di Chiabrera le rime tronche e sdrucciole erano possibili come sporadiche eccezioni nell'ambito di schemi composti da rime piane, oppure costituivano le uniche terminazioni ammesse in un intero testo, così da caratterizzarlo metricamente: invece nell'ode-canzonetta esse sono obbligatorie in determinate posizioni, cosicché il metro di un testo, oltre a prevedere uno schema fisso di rime, impone anche il tipo di terminazione per ogni rima, o appunto l'eventuale posizione degli sdruccioli irrelati.[3]

Chiabrera, nelle sue opere di poetica, da un lato rivendicò l'opportunità delle sue innovazioni, dall'altro cercò di legittimarle, indicandole come già presenti nella tradizione italiana oppure riconducendole all'imitazione dei classici greci e latini. Tacque sempre, invece, su una fonte assai importante della sua poesia, ossia Ronsard e gli altri poeti della *Pléiade*. Si deve a Ferdinando Neri lo studio più accurato sugli ampî debiti di Chiabrera verso la lirica francese, che comprendono, per quanto riguarda il metro, innanzitutto la ripresa di numerosi schemi strofici. Riguardo alla tipologia delle rime, il francese non può ovviamente avere suggerito l'utilizzo delle sdrucciole, mentre presumibilmente ebbe un ruolo nell'introduzione delle rime tronche. Risentono forse dell'influsso francese anche le rime tronche in consonante, che nella tradizione lirica italiana sono attestate «a partire, salvo casi isolati, proprio dal Chiabrera».[4] Notò questo possibile legame Carducci, che già prima di Neri aveva ben presente l'influsso della *Pléiade* sulla riforma chiabreriana:

> E il verso tronco, rarissimo, anzi quasi un'eccezione, nelle vecchie rime, dov'è costituito solamente dalla vocale pura, il tronco, che dopo il Rinuccini e il Chiabrera domina nella poesia breve italiana, non sarebbe stato per avventura suggerito dalla cadenza della rima mascolina francese, che si trovò essere d'un gran servizio alla musica per i finali?
>
> (Carducci 1936^2, 89)

Più deciso ancora è Mannucci: «la loro origine francese è di un'evidenza meridiana, anche perché esse si trovano alternate con le piane, dopo alcuni tentativi di imitare la *Pléiade* alternando rime piane e sdruc-

3. Cfr. ad es. Menichetti 1993, 116-17.
4. Menichetti 1993, 102.

ciole»[5] (si vedrà più avanti come tale intercambiabilità fra tronche e sdrucciole sia significativa). Ma fu Gianfranco Folena a notare per primo, quasi di sfuggita, che la rima tronca in consonante era già presente nella poesia italiana per musica a partire almeno dal Quattrocento, inizialmente come tratto dialettale veneto e poi come stilema diffuso dalla melodia.[6] Migliorini nella sua *Storia della lingua italiana* riprese e precisò l'argomento:

> L'espansione delle "giustiniane", aiutata dalla musica, ha fatto sì che si accogliesse, anche fuori dell'Italia settentrionale, l'apocope in consonante davanti a pausa ("Quel che in sogno tu me fai – fussel vero e poi mori*r*"; in una barzelletta di Serafino: "Non mi negar, signora, – di sporgerme la man").
>
> (Migliorini 1960, 273)

La presente indagine comincia appunto dalle *giustiniane*, le *arie alla viniziana* che si diffusero in Italia a partire dalla produzione di Leonardo Giustinian. Esse condividono il nome di *canzonette* con le liriche di Chiabrera, ma dal punto di vista formale se ne differenziano innanzitutto poiché hanno il più delle volte forma di ballata, con ripresa e stanze di mutazioni e volta.[7] Un'edizione dell'opera di Giustinian, pochissimo affidabile, è in Wiese 1883, una nuova edizione provvisoria di alcuni testi, per mano di Antonio Enzo Quaglio, è comparsa in una sede appartata (Balduino 1980); una edizione critica completa è opera ardua, anche per quanto riguarda la delimitazione di un corpus, a causa della complessità e

5. Mannucci 1925, 210.

6. L'accenno è in una nota a piè di pagina in Folena 1952, 40: «Il troncamento davanti a pausa forte (colon) non è consono al sistema fonologico dell'italiano: è un altro elemento distintivo di lingua poetica. Si è fatto strada nella poesia prima all'interno del verso e diviene sempre più frequente nel '400 [...], poi in fine di verso probabilmente per le esigenze della musica vocale, canti popolari e popolareschi, odicine, ariette e romanze, non senza che resti del tutto estraneo l'influsso dialettale (i primi esempi, abbastanza frequenti, li ho trovati in testi di Villotte venete, che, si sa, si diffusero presto anche in Toscana, e in antichi canti popolari [...]). Rimase poi una caratteristica della poesia melica e classicheggiante [...] ed oggi è in disuso»

7. Cfr. Beltrami 1991, 121 e 124 per la questione terminologica. Beltrami prescrive per le *canzonette* o *anacreontiche* chiabreriane il nome di *ode-canzonetta*, «almeno per i testi di maggiore impegno», appunto per evitare confusioni «con le forme della canzone in stanze ridotte di endecasillabi e settenari, e ancora con le forme di poesia per musica (per lo più, metricamente, ballate) di cui si è detto», ossia con la canzonetta tre-quattrocentesca, che ebbe in Giustinian l'autore di maggior successo, ma presentò, oltre alle *viniziane*, altri tipi regionali.

frammentarietà della tradizione: le giustiniane incontrarono vastissima fortuna nel '400 diffondendosi insieme alla loro melodia, anch'essa composta dall'autore e in massima parte perduta.[8] Già ad una superficiale ricognizione, alcuni testi mostrano tratti formali che richiamano gli aspetti più 'cantabili' della canzonetta di Chiabrera: forme strofiche semplici e in versi brevi anche parisillabi, ed un fitto uso della rima tronca, specie in conclusione di frase o periodo ritmico:

65 Mille dolce lusinghete
nel principio amor mi fa,
giogia e festa mi promette;
le suo atese non vien ma'.

Quante rose e fenochieti
70 per alzarmi lui mi dà,
quando poi siemo in le reti,
il capo pur porten pelà.

Ora mai sti nostri canti
lachrymando e' finirò;
75 con faticha doglia e pianti
disperato e' morirò.

(Wiese 1883, LXII, 65-76)[9]

Riguardo alla rima tronca in consonante, si pone subito una questione che si ripresenterà spesso: secondo una normale abitudine scrittoria medievale, i copisti spesso aggiungono la vocale mancante dopo i troncamenti, all'interno e specialmente in punta di verso; ma le rime tronche ricorrono in posizioni fisse e ciò permette di identificarle tramite il tipo di terminazione: ad esempio il testo sopra citato, lungo tutti i suoi 76 versi, presenta nelle sedi pari rime tronche, oppure rime piane in cui però l'ultima consonante è nasale o liquida e l'ultima vocale è diversa da *-a*;[10]

8. Cfr. ad esempio il *Grove dictionary* alle voci *Giustiniana* e *Giustiniani* di D. Fallows: sono forse sopravvissute solo alcune musiche polifoniche a lui attribuibili, conservate dalle stampe del Petrucci.

9. Nel v. 74 la presente trascrizione emenda con un facile intervento (cfr. il v. 76) il testo palesemente corrotto dato dal Wiese: «lachrymando è finito». Più in generale si è invece preferito non intervenire sistematicamente sul frequente (e a volte facilmente risolvibile) anisosillabismo dei testi per musica quattrocenteschi qui citati, attenendosi alle edizioni disponibili.

10. In un unico caso è necessario supporre *fé* e *ve'*, come molto spesso altrove, in luogo di *fede* e *vede*.

invece le rime dispari sono, com'è normale, in massima parte non apocopabili. Ma l'edizione Wiese non emenda mai i testi e mantiene la grafia originale. La resa delle rime è più accurata nei testi religiosi del *Laudario giustinianeo*, edito nel 1984 da Francesco Luisi. Di alcune laudi è conservata anche la melodia (sempre trascrizioni a più voci, le uniche che vi fosse l'uso di fermare su carta), che permette di determinare con sicurezza la natura della rima; e nel *Laudario* le tronche in consonante compaiono anche nelle ballate più tradizionali, di settenari ed endecasillabi, e sempre in posizioni fisse, quasi sempre al termine delle partizioni metriche. Il seguente esempio è l'inizio di una delle laudi più note del Giustinian, spesso riportata anche dai laudari cinquecenteschi:

O Iesù dolce o infinito amor,
inestimabel dono,
misero mi ch'io sono
ché da ti fugo e tu me segui ognor.

5 Per qual mio merito, o Signor mio benigno,
o per qual mia bontà
sì largamente nel mio cor maligno
spandi la toa pietà?
L'anima mia che sempre offeso t'à,
10 sì dolcemente chiami,
che par bem che l'ami
come bon padre e non come Signor.

(*Laudario Giustinianeo* I, 255, I)

Ma come s'è sopra accennato, è già nota la diffusione della rima tronca in consonante nei testi per musica del '400, ed essa compare anche nelle edizioni cinquecentesche di musica polifonica. Quindi potrebbe destare perplessità che il Chiabrera, prendendo in esame questa sua innovazione nel dialogo *L'Orzalesi* e altrove, adduca come soli precedenti la rima *Siòn* : *orizzòn* : *Fetòn* di *Purg.* IV 68-72 e, più impropriamente, quella *Austeric* : *Tabernic* : *cric* di *Inf.* XXXII 26-30.[11] E allo stesso modo ricorre ai pochi esempi danteschi e petrarcheschi per illustrare la rima tronca in

11. Chiabrera, pp. 554-56. Il secondo caso, in cui la consonate finale è un'occlusiva, compare come *Osterlicchi* : *Tambernicchi* : *cricchi* nell'edizione di Petrocchi.

vocale.[12] Ma evidentemente ciò che interessa a Chiabrera è legittimare l'uso nella tradizione alta.

Quanto invece alle terminazioni sdrucciole, l'innovazione è giustificata da Chiabrera in due modi: da un lato citando i pochi casi di parole-rima proparossitone nella tradizione trecentesca, come *intendere* : *rendere* nella dantesca *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, vv. 32-33 e, impropriamente, *memoria* : *gloria* di *Chiare, fresche et dolci acque*, vv. 41 e 44 e *Nasidio* : *Ovidio* : *invidio* di *Inf.* xxv 95-99 (che sono sdrucciole solo facoltativamente, ed in questi casi sono da considerarsi piane).[13] Dall'altro, per giustificare la possibilità di lasciare i versi irrelati, Chiabrera cita i pochi esempî rintracciabili nella lirica tradizionale, ed in particolare evidenzia capziosamente i casi in cui il congedo di una canzone si limita ad una parte della sirma e deve quindi lasciare irrelata una rima.[14] Vengono in questo modo giustificati due stilemi introdotti da Chiabrera: uno è la possibilità di lasciare irrelato un verso, anche non sdrucciolo (come su metri chiabreriani fa ad esempio il Carducci nel primo verso di ogni strofa in *Pianto antico*), l'altro è appunto considerare la terminazione sdrucciola come equivalente alla rima; ma quest'ultimo non è legittimato in sé, ma solo attraverso la combinazione delle due serie di esempi: gli sdruccioli sono possibili, ed è possibile lasciare versi irrelati. Ma ovviamente si tratta solo di argomentazioni a posteriori, e l'origine va cercata altrove. È stato più volte ipotizzato che lo stilema derivi dall'imitazione di metri latini[15] (ed il latino, come vedremo, certamente non è estraneo), ma è possibile invece individuare una tradizione italiana precedente al Chiabrera, cominciando da *Gueriera mia, consentime*, una canzonetta di Giustinian che su 90 versi ne presenta 13 con una terminazione sdrucciola; o 12, poiché l'incipit è spesso riportato come *Guerriera mia, consenti a mi*:

12. Sempre nell'*Orzalesi*, pp. 552-54 (dove oltre a Dante e Petrarca è chiamato in causa anche Guinizzelli).

13. Cfr. Menichetti 1993, 282-83, che riprende la trattazione di D'Ovidio.

14. Sempre l'*Orzalesi*, pp. 545-50.

15. Cfr. ad es. Bertone 1993, 334, molto dubitosamente: «È probabile, però, o almeno considerabile l'ipotesi che l'autorizzazione e la nobilitazione di sdrucciole e tronche (che risuonavano comiche alle orecchie del Petrarca e comiche ancora a quelle del Marino) adibite nelle canzonette, giunga a un certo punto per via classica; o comunque che gli esperimenti volgari o barbari si rimandino gli uni agli altri». E cfr. anche le considerazioni, riportate infra, di Mannucci 1925, 233-34.

Gueriera mia, cons*entime*
sti mei lamenti un poco aldir:
de questo al men cont*entime*!
Quenze cantando i' vegno a dir
5 questa mia vita *misera*:
tacer non posso el mio martir;
né meso più né *litera*
da ti, meschin, non poso haver.
Spoliato m'hai d'ogni piazer:
10 questo dolor me fa languir!

[...]

Non so trovar rim*edïo*
poderte un poco favelar;
forsi, >ahimé<, te son in t*edïo*!
Niente me val a ti mostrar
35 li usati segni, ahimè meschin!
Più non me zova el mio pregar!
I amori nostri son zonti al fin,
le gran speranze e 'l bel piazer,
tuto è mancato, al mio veder:
40 o morte crudel, dezi venir!

Misero mi, che dezo far,
che vita dez'io pr*endere*?
Niente me val morte chiamar!
dezo io, meschino, *perdere*
45 tanto suave e dolze amor,
né più merzede at*endere*?
Oimè cortelo, oimè dolor,
senza di te viver non so;
poi, quando e' vedo el volto to,
50 d'amor me sento el core partir.

Per te languisco, o *anzola*,
e la fortuna mia crudel
io la biastemo e pi*anzola*,
poi ch'el mio amor tanto fidel
55 non po' trovar in te merzè';
pianzerò sempre, ahi meschinel,
poi che del tuto tu me se'
sì luntanà, e tu non vol

parlarmi più come tu sol:
60 che dez'io far se non morir?

[...]

Farò com' fa la *tortora*,
quando la perde l'amor so:
la pianze e zeme e *mormora*.
Così, meschin, da l'amor to
75 starò lontan sera e matin,
mia vita in pianti pasarò!
Ahimè dolente, ahimè meschin,
come te po' sofrire el cor
voler desfar un tanto amor?
80 Come el po' tu aconsentir?

(Balduino 1980, 40-41)[16]

La presente trascrizione è tratta dalla citata edizione provvisoria di Quaglio: le rime sono sempre sdrucciole o tronche, spesso in consonante, ma la precedente edizione di Wiese, come s'è già visto, seguiva la grafia della maggioranza dei codici[17] e manteneva le vocali finali apocopabili, rendendo piane le rime, nel contesto di una veste linguistica molto più toscanizzante. Su tale testo si basò Pirrotta, che accennò a *Guerriera mia* notando come «settenari sdruccioli si mescolano a novenari piani e tronchi».[18] Anche l'antologia di Giustinian curata da Manlio Dazzi nel 1934 mantiene le rime piane, prendendo però in considerazione il problema degli sdruccioli in una breve nota:

Il ritmo fondamentale di questa lirica è un novenario accentato sulla 4ª e sull'8ª. Facile sarebbe il passaggio al decasillabo composto di due quinari; ma se esso non è consentito dal testo in più punti, sempre consentito è invece il pas-

16. La presente trascrizione introduce il corsivo per le rime sdrucciole e la dieresi in *rimedïo* e *tedïo*, vv. 11 e 13. Inoltre ho corretto due probabili refusi (la poesia è apparsa, priva di apparato, in un'antologia ciclostilata): al v. 3 *contentime* per *consentime*, ad evitare una rima identica, in accordo con il testo di Wiese 1883, 87, con quello di Dazzi 1934, 114, con tutti i testimoni riportati da Wiese, con il v. 3 della contraffattura *Amor Iesù consentime* riportata infra, e anche con il senso della frase; al v. 78 ho introdotto *po'*, sulla base di Wiese, in luogo di uno spazio bianco.

17. Solo il testimone A dell'apparato di Wiese scrive le apocopi in punta di verso: cfr. Wiese 1883, 91-94. L'edizione di Quaglio omette, secondo lo stesso criterio, anche alcune vocali all'interno dei versi. Un'analisi dei testimoni di *Guerriera mia* è in Quaglio 1971-73, I, 204 e ss.

18. Pirrotta 1984^4, 199.

saggio dai decasillabi caduti di mano al copista ai novenari fondamentali. Ci sono, sparsi in sedi che non possono servire a determinare schemi, dei settenari sdruccioli, quasi sempre accuratamente rimati a partire dalla sillaba accentata, secondo le buone regole: ciò che dà personalità al settenario come tale, non come un mascheramento di novenario. Si osservi tuttavia subordinatamente, che in linea musicale (e i versi del Giustinian erano scritti per musica) un settenario sdrucciolo equivale a un novenario tronco, e in novenari tronchi qui abbondano in modo da far pensare che proprio lo richiedesse il ritmo musicale.

(Dazzi 1934, 114)

Si tratterebbe quindi di settenari sdruccioli che valgono nel canto come novenari tronchi, tramite l'accento secondario sull'ultima sillaba dei proparossitoni; e quindi lo schema metrico sarebbe senza eccezioni ababcbceex, e tutte le rime sarebbero da considerarsi tronche. Ma per confermare l'ipotesi è necessario trovare casi affini in cui una sdrucciola rimi effettivamente con una tronca. Nel resto dell'edizione Wiese delle poesie profane di Giustinian non sono state riscontrate altre combinazioni di tronchi e sdruccioli, ma nel già citato *Laudario giustinianeo*, che riunisce testi religiosi per musica solo in parte attribuibili a Giustinian e spesso assai dimessi dal punto di vista formale, vi sono altre occorrenze. Innanzitutto vi è un testo nello stesso metro del precedente, e quindi sulla stessa melodia, com'era usuale per le laudi, che spesso riprendevano musiche profane.[19] Questa *contraffattura* di *Guerriera mia* ne riprende anche il numero di novanta versi: vi sono 9 terminazioni sdrucciole, e negli altri casi il testo stabilito da Luisi ha sempre il troncamento in rima:[20]

19. Il *Laudario giustinianeo* I, 235 registra altre tre laudi sulla musica di *Guerriera mia* (ossia tre «cantasi come», per riprendere l'indicazione formulare dei laudari): *Anima mia deh torna a me*, *Madre di Dio nostro Signor* e *Vergine pia, deh piacciate*. La prima è attribuita a Feo Belcari ed è citata infra; la terza non è stata reperita ma, come appare dall'incipit, sicuramente riprendeva le rime sdrucciole irregolari. Torrefranca 1930, 19 passa in rassegna alcune musiche di Giustinian riutilizzate nelle laudi e segnala quella di *Guerriera mia* anche in un laudario non precisato del 1512.

20. Vi sono però rime piane in tre casi, non compresi nella citazione: ai vv. 11-13 e 14-16, dove *creato* : *peccato* e *fede* : *mercede* sono da leggere *creà* : *pecà* e *fé* : *mercé*, come spesso altrove in rima, in questi testi di area veneta trascritti con una patina di toscano (e cfr. *falà* in rima al v. 8 sopra riportato, che non poté essere toscanizzato senza rendere irregolare lo schema perché rima con *fa'*), e ai vv. 21 e 23, dove *Maria* e *mia* sono musicalmente assimilabili ad una rima tronca, poiché le ultime due sillabe sono eseguibili su una nota sola (ossia nel canto è possibile, ma inelegante, attuare una sineresi anche in punta di verso). È stato aggiunto il segno di dieresi a *gratïa*, v. 67.

Amor Iesù cons*entime*
'sti miei pregi un poco aldir;
dolce Signor, cont*entame*,
l'anima è disposta a te servir
5 cum pura fé et humil cor;
'sta gratia vogime consentir,
da me removi el to furor,
perdoname se io t'ò falà,
'sta gratia, segnor, me fa':
10 non me voler lassar perir.

[...]

Per ti languisco, amor Iesù,
la tua pietà cons*entime,*
porçime man, levame sù,
ché sì somerso s*entome*
55 in 'sto terem amor mondan!
Dolce signor, ex*audime*,
con tua saeta el mio cor van
tocar ti piaça ormay Signor,
sì ch'io conosca el tuo fervor
60 et in te sol sia el mio desir.

Non puo' tu far cossì di me
come tu festi al ladro bon;
poi che in te sol vedi mia fé
Iesù consenti tanto don
65 che 'l senta un poco 'st'*anema*
la tua saeta e toa mercé;
io te dimando gr*atïa*:
fa' ch'io vegni nel regno to
ché dimandar altro non so;
70 dolce Signor non mel desdir.

O Iesù padre, *exaudime*,
porçi le orechie al mio invocar,
benignamente *pregote*
che l'alma mia nel trapasar
75 tu faci degna a tanto bem;
per toa pietà non refudar.
Signor de pietà ognon te tiem
e a tuti dai la toa mercé,
poi che in te solo vedi mia fé

80 porcime mano al mio fenir.
(*Laudario Giustinianeo* I, 255-56, II)

In questo testo, come nel precedente, gli sdruccioli 'rimano' sempre solo fra loro, ossia non vi sono rime fra tronca e sdrucciola, a parte la variante sull'incipit del primo testo, *Guerriera mia consenti a mi*, che proprio per questo appare da scartare. Altrove nel *Laudario* si trovano invece casi sporadici in cui la sdrucciola è indubbiamente considerata come tronca e rima solo per l'ultima vocale; ad esempio in queste mutazioni di ballata a schema AbAb dove 'b' è sempre rima tronca:

Quando quello focho del divino amor
açonçe al'anim*a*,
conven che se spandi de fuor
a tuto el sò malgr*à*
(*Laudario Giustinianeo* I, 293, LVI, vv. 29-32)

Qui *anima* rima con *malgrà*, ed in questo modo entrambi i versi divengono settenari.[21] Quella che segue è di nuovo una stanza di ballata, di settenari ed endecasillabi a schema AbAb BccX, dove le rime 'B' e 'X' sono sempre tronche, le altre sempre piane:

A te mi do cum tuto el cor e mente
e cum tuta l'anim*a*
e cum tute potentie te vivente
sopra ogni cossa am*ar*,
40 amando te d'amor non isfam*ar*,
sempre il disio s'acende
et per amor ascende
a te, de cui inamorato so'.
(*Laudario Giustinianeo* I, 259, VI, vv. 36-44)

In questo caso la rima è anche imperfetta, e il secondo verso, se considerato tronco, è ipermetro.[22] Tale equivalenza fra tronche e sdrucciole

21. I versi dispari dovrebbero invece essere endecasillabi, ma se nel primo è sufficiente correggere *quello* in *quel*, più difficile appare normalizzare il secondo, ch'è un novenario. Come già s'è accennato, il frequente anisosillabismo di questi componimenti rende inopportune le correzioni sistematiche.

22. A meno di non espungere *cum*; ma l'ipermetria pare una sorta di compensazione: «e tuta l'anima» sarebbe a rigore un quinario.

con accentazione anomala è un fenomeno marginale ma attestato nella poesia italiana: rime di questo tipo sono state rilevate nella poesia del tardo Trecento ed in particolare in Franco Sacchetti, dove non compaiono solo in poesie di tono leggero e destinate alla musica. Un esempio è il seguente sonetto, in cui si noti anche la rima tronca in consonante, del tutto anomala a questa altezza; ma è un testo in cui lo sperimentalismo metrico tocca il *divertissement*:

Non m'è gravezza quel che fu di driè
al verso che «dolcezza» ridonò;
ma chi s'ingegna in poesì, s'attiè
far che sue rime a l'arte gu*ardinò*.
5 L'andar in fretta talor fa falliè
la vïa a color che l'*usinò*;
però chi corre pur, e non sostiè,
cade pe' piè, che mena saldi no.
Da voi a me fallar non t*egnolò*,
10 ma gran saver, e veggio ben che vi*en*
da quella penna ch'oltre sdr*ucciolò*.
Talora intervien, pensato l'ho:
chi molte cose fa, errar convi*en*;
veder non si può troppo, ab<b>i*atelò*.
(Sacchetti 1990, 15, LXXI b)

Franca Brambilla Ageno, nell'apparato al sonetto, osserva che «è un fatto già della poesia ritmica latina», e rimanda alla trattazione di Dag Norberg: nei canti in latino «le mots proparoxytons comme *glórià*, *ánimè*, peuvent avoir un accent secondaire sur la dernière syllabe».[23] L'episodica presenza nella poesia volgare dei primi secoli di tale «variante con un accento di compensazione ('appoggio ritmico') sull'ultima sillaba, come affatto normale nella versificazione 'ritmica' mediolatina», è presa in esame anche in CLPIO I, CCLXII e *passim*. Altri casi in testi volgari sono esaminati in MENICHETTI 1966, pp. 11-12. Anche il *Laudario giustinianeo*, dove i canti latini s'alternano a quelli volgari, può dar conto di queste interferenze fra le due lingue, e del valore di tronche dato alle sdrucciole latine. Un esempio può essere lo *Stabat Mater*, dove ogni terzetto è concluso da una parola sdrucciola:

23. Norberg 1958, 19.

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat filius.

Cuius animam gementem
consternatam et dolentem
6 pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta,
mater unigeniti.

Que merebat et dolebat
et tremebat cum videbat
12 nati penas incliti.

(*Laudario Giustinianeo* I, 297, LXIII, vv. 1-12)

Lo stesso metro, trasposto in italiano, rende la sdrucciola con una tronca:

Verbum caro dolce mana,
in altare dico osana,
5 Iesù dolce mio Signor.

Verbum caro pane santo,
sacramento dolce tanto,
Iesù nostro caro amor.

(*Laudario Giustinianeo* I, 369, XLII, vv. 3-8)

Capita spesso che la rima fra sdrucciole nella poesia ritmica latina sia formata come nello *Stabat Mater* sopra citato, ossia solo sulle ultime due sillabe, come se si trattasse di una parola piana:[24]

I Adoro Te devote, latens de*itas*,
Quae sub his figuris vere lat*itas*;
Tibi se cor meum totum sub*icit*,
4 Quia Te contemplans totum def*icit*.

II Visus, gustus, tactus in Te fall*itur*,
Sed auditu solo tute cred*itur*;
Credo, quidquid dixit Dei Fil*ius*,
8 Verbo veritatis nihil ver*ius*.

(S. Tommaso d'Aquino, *Oratio eucharistica*,
vv. 1-8, in Spitzmuller 1971, 886)

24. Riguardo alla rima disillabica nella poesia latina medievale, ed al suo uso indipendentemente dall'accentazione della parola in rima, cfr. Norberg 1958, pp. 42 e ss., e Cremaschi 1959, pp. 116-19.

E gli sdruccioli di *Guerriera mia*, la canzonetta di Giustinian sopra esaminata, alternano rime perfette ad altre limitate appunto alle ultime due sillabe, secondo l'uso latino. In effetti tale testo appare un caso particolare rispetto agli altri, una sorta di tentativo d'inserire le cadenze sdrucciole 'riaccentate' in un sistema metrico coerente: possono sostituire un verso tronco composto dallo stesso numero di sillabe, ma possono rimare solo fra loro e non con versi tronchi, e la rima comprende almeno le ultime due sillabe (d'altra parte già questa è una rima ricca, poiché valgono come tronche). La lauda *Amor Iesù consentime*, che riprende lo stesso metro (o meglio la stessa musica), rispetta le prime due regole ma non la terza, poiché spesso conduce le rime solo sull'ultima vocale, e questo rende i versi pressoché irrelati dal punto di vista della metrica tradizionale. Ciò può avvenire anche nelle sdrucciole dei testi latini, come nella prima strofa del seguente inno:[25]

I Ad perennis vitae fontem, mens siti nunc arid*a*,
Claustra carnis presto frangi causa quaerit anim*a*,
Gliscit, ambit, eluctatur exsul friu patri*a*.

II Dum pressuris ac aerumnis se gemit obnox*iam*,
Quam amisit, dum deliquit, contemplatur glor*iam*,
6 Praesens malum auget boni perditi memor*iam*.

(S. Pier Damiani, *De Gloria Paradisi Rhythmus*,
vv. 1-6, in Spitzmuller 1971, 394)

I versi sdruccioli dei canti ecclesiastici in latino possono anche essere pressoché irrelati, come nell'inno vespertino citato da Mannucci come possibile fonte per le sdrucciole di Chiabrera:

Cælestis urbs Jerusalem,
Beata pacis visio,
Quæ celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris,
5 Sponsæque ritu cingeris
Mille Angelorum millibus.

25. Dove però vi è anche un'assonanza a partire dalla vocale tonica, come del resto anche nella 'rima' sdrucciola-tronca nella lauda di Feo Belcari *Ben venga Jesù l'amor mio* qui citata infra: «Non ti doler dolce an*ima* | Del mio partire e ritornar | Che questo fo per ch*arità*»: riguardo a tali rispondenze foniche nella poesia latina, cfr. Norberg 1958, 38-39, e più in generale, riguardo alla diffusione della rima monosillabica, cfr. ibid. 41-42.

O sorte nupta prospera
Dotata patris gloria,
Respersa Sponsi gratia,
10 Regina formosissima
Christo purgata Principi
Caeli corusca Civitas.

Mannucci nota come il metro di questo canto non differisca, tranne che per il verso tronco finale, da quello di una poesia di Chiabrera:[26]

Giocondi son miei spiriti
Per le parole dettemi;
Parole che non mentono;
Nella magione altissima
5 Del re di tutti i secoli
Chi vorrà gir, potrà.
Su su mortali, frangasi
Le reti che ci tendono
I masnadier dell'Erebo,
10 Fabbricator d'insidie,
E sempre intenti a rompere
Le vie della bontà.
(Chiabrera, II *Mor.* IX, XV,
in Mannucci 1925, 233-34)

E aggiunge: «naturalissimo del resto, che una poesia musicale accogliesse dei metri creati esclusivamente per il canto». Ma in realtà i dimetri giambici latini citati dal Mannucci sono il rifacimento secentesco, posteriore quindi alla riforma chiabreriana, di un celebre testo in tetrametri trocaici catalettici 'accentati' scritto fra il V e l'VIII secolo:

Urbs beata Hierusalem, dicta pacis visio,
Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus,
Et angelis coornata ut sponsata comite!
(anonimo, *Urbs beata Hierusalem*,
vv. 1-3, in Spitzmuller 1971, 1154)

Questi versi, in entrambe le stesure, sono semplicemente irrelati sull'esempio della poesia classica, come è comune a questa altezza cronolo-

26. Mannucci 1925, 233-34.

gica, mentre in Chiabrera un verso tronco finale unisce in rima le strofe e a loro volta gli sdruccioli valgono appunto come una sorta di 'rima ritmica'. Inoltre, come s'è visto e come emergerà più chiaramente proseguendo l'indagine, gli usi 'anomali' delle sdrucciole, facilitati dall'interferenza col latino, appaiono nei canti religiosi in volgare già molto prima dell'intervento di Chiabrera.

A questo riguardo è stato particolarmente produttivo l'esame di due incunaboli di laudi, pubblicati a Firenze fra il 1485 e il 1495. Queste laudi quattrocentesche sono testi religiosi, legati alla devozione popolare, destinati ad essere intonati su melodie in voga, il più delle volte profane: prima di ogni lauda, l'edizione riporta l'incipit del motivo su cui il testo va cantato. Spesso sono canzoni popolari che mostrano tratti dialettali del Nord Italia, specie in punta di verso (ad es. «cantasi come La madre tornò dal Sancto Trovò il figliuol malà», *Laudario* 1485, 25v); in tale contesto appare chiaramente la matrice dialettale della rima tronca in consonante («cantasi come Vicin vicin vicin chi vuol spazar camin», *Laudario* 1485, 63v; è un canto carnascialesco), ma sono citate anche canzoni francesi (ad es. «cantasi come Mon seul plasire», *Laudario* 1485, 16v) che ovviamente presentano le stesse terminazioni. I frequenti testi in quartine di endecasillabi (non solo in forma di rispetti, e composti da rime piane) sono preceduti da una formula fissa, di solito «cantasi come gli strambotti e come tutte le laude et chanzone che sono versi misurati» (*Laudario* 1485, 50v e *passim*). La canzonetta più citata nei «cantasi come» è *Ben venga maggio* di Poliziano, ma ritorna anche *Guerriera mia consentimi* di Giustinian, ripresa in una lauda di Feo Belcari, *Anima mia deh torna a me*, che però non riprende le terminazioni sdrucciole: sullo stesso schema metrico, vi sono solo rime tronche o, come di consueto, piane con consonante liquida o nasale e l'ultima vocale diversa da *-a*, quindi da interpretare come tronche in consonante. La metrica è stata quindi 'normalizzata'. Inoltre Feo Belcari, ch'è fiorentino, accetta le tronche in consonante, ma si guarda bene dal recuperare altre forme marcatamente venete che forniscono terminazioni ossitone a Giustinian, ma sono incompatibili col toscano (ad esempio *nu' : inprometu', non so : volto to* in *Guerriera mia*, vv. 18-19 e 48-49, o *creà : pecà* nella contraffattura *Amor Iesù consentime*, vv. 11-13). Altrove nelle laudi di Belcari si riscontrano nuovi esempi di usi anomali delle

sdrucciole come tronche, ad esempio nel seguente testo, scritto nei consueti novenari tronchi, a schema ababa; ancora una volta, è necessario espungere alcune -*e* in punta di verso:[27]

Non ti doler>e< dolce *anima*
Del mio partire e ritornar>e<,
Che questo fo per charità:
Attendi sempre a me laudar>e<
20 e lascia far>e< la mia bontà.

(Feo Belcari, *Ben venga Jesù l'amor mio*,
vv. 16-20, in *Laudario* 1485, 10v)

Un altro caso nello stesso autore è questa breve lauda, sempre in novenari, a schema aabba con uscite costanti:[28]

Vanne mio cor al Signor Mio,
Christo Iesù benigno e pio,
Digli per chi ti partorì,
Dolce mio ben cont*entami*,
5 Dammi il tuo amor che è sì giulio.
Fa che ogni vitio habbia in oblio,
Ama ciascun benché sia rio;
Col tuo pensier fermati qui,
Ringratia Dio la notte e'l dì,
10 E presto harai quel che bram'io.
Estima il mondo men che un fio
Se vuoi amar el magno Dio,
Con gran fervor acc*enditi*:
Ecco Jesù che t'ama sì,

27. Infatti, ancora una volta, la lauda è composta da rime tronche oppure piane sempre in consonante liquida o nasale con -*e* come ultima vocale, tranne, di nuovo, un caso in cui la rima è -*io*, che come s'è già accennato è comunque eseguibile su una sola nota e quindi può accompagnarsi alle tronche. Il laudario indica (riporto letteralmente): «La sopradecta lauda si canta come Bien uegnant matres & come Pouer preson pour maledies». La trascrizione, come le successive, scioglie le poche abbreviazioni, distingue fra *u* e *v*, e come uniche modifiche al testo originale introduce la punteggiatura (sempre assente negli incunaboli), gli altri indispensabili segni ortografici e le maiuscole. Le eventuali espunzioni sono indicate tra parentesi uncinate invertite.

28. Il laudario indica: «Cantasi la decta lauda come Vatten mon quer e come Pour prison». Il secondo titolo parrebbe lo stesso del «cantasi come» del testo precedente. Come già visto, le rime in -*io* s'accompagnano spesso alle tronche.

15 Che adempie tutto el tuo disio.

(Feo Belcari, in *Laudario* c. 1495, 3v-4r)

Ma nei Laudarî gli sdruccioli appaiono anche regolarmente rimati secondo la metrica tradizionale. La seguente è una strofa di una lunga lauda di endecasillabi e settenari, in forma di ballata piccola (X abababX), che spesso pone un verso sdrucciolo ad apertura di strofa. È attribuita a Bianco da Siena, quindi è databile fra la fine del '300 e l'inizio del '400. La rima finale di ogni strofa è in *-are*, o talvolta irregolarmente in *-ore*, e con ogni probabilità va troncata: infatti le tronche nei testi per musica del '400 abbondano «in fine di strofe e nei ritornelli»,[29] e in tale posizione i testi del laudario hanno in grande maggioranza rime tronche o suscettibili di troncamento (e cfr. le ragioni musicali considerate infra). Ma non è una regola fissa, quindi in questo caso l'espunzione, a differenza dei testi precedenti, è solo l'ipotesi più probabile.[30]

O dannation *terribile*
Di quanto honor>e< se' degna,
Da poi che lo *invisibile*
Per te morir si degna.
355 O colpa *indicibile*
Che la Virgine hai pregna,
Per te si può ogni electo allegrar>e<.

(Bianco da Siena, *Udite che m'advien per Christo amar>e<*,
vv. 351-57, in *Laudario* c. 1495, 93r)

Verso la conclusione del *Laudario* c. 1495 compare un testo particolarmente significativo ai fini dell'indagine, poiché le terminazioni sdrucciole in posizione fissa vi compaiono semplicemente irrelate, come nel modello chiabreriano. L'incunabolo lascia purtroppo in bianco sia lo spazio destinato al nome dell'autore che quello dopo l'indicazione «cantasi come». Del resto la lauda appare trascurata nello stile e presenta numerose irregolarità

29. Calcaterra 1951, 137.

30. Bianco da Siena era di circa venticinque anni più anziano di Giustinian, quindi difficilmente può aver mutuato l'uso delle tronche direttamente dai suoi testi. D'altro canto, fra le poche informazioni disponibili sulla sua vita, sappiamo ch'essa si concluse a Venezia.

metriche,[31] quindi probabilmente è di origine assai umile. Di nuovo è più che opportuna l'espunzione della vocale finale in ogni strofa:

O alma che desideri
D'andare al Paradiso,
Se tu non hai el bel viso
Non ci potrai entrar>e<.

5 Se vuoi volto bellissimo
Habbi fede formata,
La fede fa all'anima
La faccia delicata.
La fede sanza l'opera
10 È morte reputata,
Habbi fede operata
Se tu ci vuoi entrar>e<.

O alma che desideri
Andare all'alta corte,
15 Acchonciati adornati
Che Idio t'apra le porte.
E se qui non acconciti
Non troverai le scorte:
Sappi dopo la morte
20 Non ti potrai acconciar>e<.

La statura formosa
Ti fa l'alta speranza,
Epsa al ciel conduceti
Che'l sa far per usanza.
25 Nella gran corte cognita
Per lunga costumanza,
La sua vera certanza
Non ti potrà fallar>e<.

Di charità adornati
30 Ch'ella ti dà la vita,
E due alie componiti
Per far questa salita.
L'amor di Dio e del proximo
Ch'è ordinato a vita
35 Già non sarà schernita
Se vai con tale amar>e<.

31. Anche la sdrucciola irrelata in due terminazioni è sostituita da una piana, ai vv. 21 e 41.

Anima tu se' debile
Per far questa salita,
Di fortitudine armati
40 Contra l'adversa vita.
Non ti metta paura
Questa pena infinita,
Che ne guadagni vita
Che non può mai finir>e<.

(*Laudario* c. 1495, 82r-82v)

A questa altezza cronologica, settenari sdruccioli irrelati come questi potrebbero di primo acchito far pensare all'imitazione diretta di un inno latino, oppure al primo emistichio di settenari doppi del tipo, ben più antico, «Rosa fresca aulentissima, – ca pari inver l'estate», che D'Ovidio fa derivare dal tetrametro giambico catalettico.[32] Ma considerando la cadenza sdrucciola come equivalente alla rima, ossia secondo l'innovazione attribuita a Chiabrera, la lauda si mostra una regolarissima ballata grande di settenari, uno dei più diffusi metri per musica quattrocenteschi, caratteristico appunto delle laudi e delle canzonette. Lo schema è fra i più tradizionali, affine alla zagialesca, con ritornello xyyz e stanze abababbz. E d'altro canto i versi sdruccioli, se si applica l'accentazione irregolare, divengono uguali ai novenari tronchi che come s'è visto sono comuni a questa altezza cronologica. Anche l'andamento ritmico nel suo complesso mostra una netta affinità con canzonette di novenari come *Guerriera mia* quando esse presentano le terminazioni sdrucciole irregolari.

Ma il metro delle stanze di questa lauda potrebbe benissimo appartenere a un'ode così come si scrissero dopo la riforma chiabreriana, dal XVI al XVIII secolo, o meglio, considerando la monotonia del ritmo, potrebbe far pensare a una canzonetta settecentesca o a un'aria del melodramma.[33] E il metro di ballata vale a giustificare un'altra delle innovazioni del Chiabrera: nel già citato dialogo *L'Orzalesi ovvero della tessitura delle canzoni*, Jacopo Cicognini, che contesta le novità metriche chiabreriane, reci-

32. Cfr. anche Menichetti 1993, 135-36.

33. Ma il cosiddetto settenario 'melico' del melodramma ha una differente struttura ritmica, poiché non reca accenti in terza sede senza un accento sulle due sillabe contigue (ringrazio Rodolfo Zucco per questa osservazione; in effetti la distribuzione degli ictus nei settenari di questa lauda si avvicina piuttosto alla tipologia trecentesca).

ta una canzonetta composta da strofe di sei quinari, i primi cinque sdruccioli irrelati e l'ultimo, come è usuale dal Chiabrera in poi, tronco e rimante con l'ultimo verso delle altre strofe. Cicognini ha già avuto la giustificazione per gli sdruccioli irrelati, e commenta:

> Io non do loro *[cioè ai versi citati]* la colpa di questo solamente [...], ma io mi maraviglio che volendosi porre in questa canzone alcuna rima, pongavisi non già nella strofe sua, ma fuori; e fassi, come far suole uomo di debile memoria, il quale dimenticandosi di alcuna cosa fornire a suo tempo, fuor di tempo compiela men male ch'ei può.
>
> (Chiabrera, *L'Orzalesi*, p. 548)

Il problema sono quindi le tronche finali che si rispondono di strofa in strofa e non all'interno delle stesse. Orzalesi, il portavoce di Chiabrera, ha per riferimento solo i metri della tradizione e risponde come al solito un po' capziosamente, citando come precedenti la concatenazione della terzina dantesca, alcune parole-rima della doppia sestina, sempre dantesca, *Amor, tu vedi ben che questa donna*, la *rim estramp* della canzone di Bembo *Ben ho da maledir l'empio Signore* (apparentemente senza conoscerne la tradizione), e infine *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* (RVF XXIX) dove tutte le rime d'ogni stanza s'accompagnano solo con le corrispondenti nelle altre stanze. Già Mannucci notò invece che la rima tronca a conclusione d'ogni strofa deriva da un'evoluzione del metro della ballata: dopo aver rilevato come due isolate barzellette in forma di ballata siano presenti nella produzione chiabreriana, e come le loro strofe, private della ripresa, divengano anche il metro che Chiabrera usa per alcune canzonette, nega la derivazione di queste forme dalla metrica francese e annota:

> Il tronco finale d'ogni strofe occorre poi, così in vocale, anche nella ripresa e quindi nelle strofe di molte barzellette del Quattro e Cinquecento: ved. il coro dell'Orfeo («Ognun segua Bacco te») e TRUCCHI, *Poesie italiane*, II, Prato, Guasti, 1846, p. 254. E si noti, infine, esser dissueti alla lirica francese i collegamenti di tutte le strofe di un componimento con la stessa rima finale.
>
> (Mannucci 1925, 217)

Ma il mantenimento della rima tronca finale anche dopo la soppressione della ripresa non è, come scrive Mannucci, introdotto da Chiabrera, è già avvenuto nel '400: ad esempio possiede tale struttura, e la comunica alle sue *contraffatture*, la già spesso citata *Guerriera mia* di Giustinian,

composta da nove strofe a schema aba bcb ceex, dove la rima finale, in *-ir*, solo nella prima strofa ha una corrispondenza interna. Nei metri chiabreriani spesso la tronca finale rima solo per ogni coppia di strofe, come ad esempio nel *5 maggio*, ma anche ciò è già presente nelle laudi: ad esempio ha tale struttura il sopra citato metro dello *Stabat mater*, nato in ambiente laudistico.

La prima stanza della canzone a ballo di Poliziano sopra citata da Mannucci, scritta in ottonari spesso ipermetri e posta a conclusione della *Fabula di Orfeo*, può valere per mostrare come talvolta i modi di queste canzonette 'irregolari' affiorassero nella poesia colta del '400, connotati come popolareggianti e un po' trascurati.[34] Ma qui la metrica tradizionale prevale: l'episodica cadenza sdrucciola è regolarmente rimata e nei versi successivi è sostituita da una rima piana; inoltre, nonostante la lingua imiti burlescamente il dialetto mantovano, le frequenti rime tronche non sono mai in consonante.

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!

Chi vuol bevere, chi vuol bevere,
venga a bevere, venga qui.
5 Voi 'mbottate come pevere:
i' vo' bevere ancor mi!
Gli è del vino ancor per ti,
lascia bevere inprima a me.

(Poliziano 1992, *Fabula di Orfeo*,
El coro delle baccante, vv. 1-8)

A conclusione di questa rassegna di testi, è essenziale notare che i fenomeni evidenziati sono molto rari. Riguardo alle cadenze sdrucciole anomale, irrelate o in rima con tronche, che sono state il filo conduttore

34. Riguardo più in generale alle occorrenze quattrocentesche delle rime sdrucciole: «prima delle innovazioni classicheggianti del Cinquecento, per cui le finali sdrucciole servono ad imitare le finali giambiche dei versi latini *[perlopiù nelle commedie]*, il verso sdrucciolo (con la rima sdrucciola) è risorsa propria soprattutto del gusto artificioso di ambienti settentrionali, e in particolare veneti, oppure è sentito come una forma popolareggiante: per questa ragione esso entra nella poesia pastorale, a partire dalle egloghe in terza rima dei poeti senesi del Quattrocento, come elemento dell'ambientazione rustica, ed è presente nelle *Stanze* del Poliziano come elemento di una raffinata mistura di stile elevato e popolare» (Beltrami 1991, 100-1).

della ricerca, non solo gli esempi sopra citati sono sporadici in Giustinian e nell'ambito dei laudari, ma ricognizioni abbastanza estese nel resto della letteratura per musica fra '4 e '500 non hanno dato risultati. In particolare lo stilema risulta assente nelle edizioni musicali cinquecentesche. Ma queste sono, come già s'è accennato, edizioni 'colte' di musica polifonica, i cui testi tendono ad essere stilisticamente più sorvegliati, anche quando riportano testi di tono popolareggiante. Ma non hanno fornito riscontri neppure i canti popolari; o meglio i pochi conservati, perché di molti degli incipit citati dai laudari come melodia di riferimento non ho trovato altra traccia.

Né del resto l'uso anomalo delle cadenze sdrucciole sarebbe appropriato in un canto popolare, dove le rime sono semplici e lo stesso lessico è povero di proparossitoni. Parrebbe piuttosto uno stilema popolaresco ma semi-colto, che poté prodursi in testi per musica contigui agli inni religiosi in latino e privi di eccessivi scrupoli formali. Il contesto in cui queste forme si produssero sarebbe quindi la «tradizione non scritta del canto accompagnato» fra '4 e '500, della quale Giustinian è appunto uno dei pochi affioramenti.[35] In particolare Nino Pirrotta ha approfondito l'enorme fortuna che ebbero, anche fra i letterati, molti cantori e liutisti quattrocenteschi di cui non ci rimane nulla, rispetto all'elitaria produzione dei compositori di musica polifonica, che richiedeva un supporto scritto.[36]

È inoltre comprensibile che testi così distanti dalle forme della tradizione siano venuti in superficie solo nell'ambito dello sperimentalismo metrico quattrocentesco. Quando nel Cinquecento le preoccupazioni normative investono appieno anche la poesia volgare, le anomalie spariscono anche dai laudari: *O alma che desideri* è ancora riportata nell'edizione *Laudi vecchie e nuove*, apparsa poco dopo il 1500,[37] ma è scomparsa dal *Laudario* 1578, che riprende buona parte dei testi contenuti negli incunaboli esaminati, sempre però omettendo i «cantasi come» e specificando

35. Cfr. ad es. la voce *Giustinian* di Francesco Luisi nel DEUMM, dalla quale è tratta la definizione qui riportata.

36. Cfr. in particolare Pirrotta 1984^1, Pirrotta 1984^2, 39-39, Pirrotta 1984^3 e Pirrotta 1984^4. Cfr. anche Reese 1990, 161 e *passim*.

37. Anche in questo caso è lasciato in bianco lo spazio dopo le indicazioni «Lauda di» e «Cantasi come».

nel frontespizio che le laudi sono «nuovamente ricorrette, e messe insieme con licenza de' superiori». E il volume omette anche tutte le altre laudi che sono state qui sopra citate per un uso anomalo delle sdrucciole. D'altro canto le acrobazie metricologiche con cui il Chiabrera, come s'è in parte visto, cerca di giustificare la sua riforma poetica valgono bene a rendere le difficoltà che ad essa opponeva l'uso letterario. Proprio per questo l'assenza di tali stilemi nelle edizioni cinquecentesche non significa necessariamente ch'essi scomparvero dalla pratica comune. Al contrario, come si proverà a mostrare in conclusione, le fonti dirette del Chiabrera vanno piuttosto cercate proprio nei componimenti «di parole vili» che accompagnarono l'ascesa della musica monodica sul finire del '500. E se indagini più approfondite producessero, com'è sicuro, ulteriori riscontri fra '4 e '500,[38] essi sicuramente sarebbero solo l'occasionale affioramento di pratiche musicali destinate a rimanere, per la loro massima parte, *sotto traccia*.

Ma prima di affrontare un balzo di un secolo, e giungere al problema dell'individuazione delle fonti dirette della riforma chiabreriana, è opportuno indagare sul motivo di queste particolarità metriche. Vista la destinazione dei testi, la ragione va cercata nella musica. Ed infatti sia le terminazioni tronche che le sdrucciole rispondono ad una palese necessità: nella musica armonica, basata sulla tonalità, i finali coincidono sempre con una nota *tonica*, che è perfettamente statica e quindi nella maggioranza dei casi coincide con un tempo forte, ossia, passando dalla musica al testo che può rivestirla, con un accento tonico; le terminazioni musicali in un tempo debole, che implicherebbero un testo concluso su una sillaba non accentata, sono possibili ma non comuni, e sono dette «derivate». È per questo che, nei testi qui presi in esame come nella pratica musicale attuale, la terminazione tronca si trova in particolare a conclusione delle strofe e delle partizioni di strofa. Le sdrucciole, quando non sono semplicemente un'alternativa alle tronche, forniscono una terminazione ossitona meno accentuata, adatta alle frasi interne del periodo

38. Ad esempio, per quanto riguarda il '400, lo IUPI segnala *O alma che desideri* in quattro censimenti di manoscritti, ed altrettante o maggiori attestazioni vi sono per gli altri componimenti riportati come esempio di anomalie metriche.

musicale, che tendono ad avere anch'esse una cadenza maschile. Ma la situazione non è così semplice: un testo può rivestire una musica in molti differenti modi, e altri fattori, come la durata e l'altezza di una nota, interferiscono anch'essi con la posizione dell'accento metrico. Un esempio che certo non esaurisce le possibili variazioni: in «La donna è mobile | qual piuma al vento» il primo verso è sdrucciolo ma ha una resa pressoché uguale a **La donna mobil'è | qual piuma al vento*, quindi è sostituibile da una terminazione tronca. Inoltre è affine a **La donna è vanità | qual piuma al vento*, ma non del tutto, perché manca l'accento principale su un tempo forte in battere, cioè *mòbile*, e dunque è necessario marcare innaturalmente la prima sillaba di *vanità*. Al contrario, le sei note della melodia assolutamente non consentono una terminazione piana sempre di sei sillabe metriche, come **La donna è vezzosa | qual piuma al vento*, perché la penultima nota, brevissima e in tempo debole, non è in alcun modo accentabile. Ma la stessa successione ritmica permette una terminazione piana con una sillaba in meno nel secondo verso dell'aria, «qual piuma al vento», perché le due note prima dell'ultima vengono cantate sulla stessa vocale, la *e* di *vento*. E alcune battute dopo, l'omissione di una nota permette di cantare «La donna è *mobil*». Un punto fermo in questo intreccio di possibilità lo si trova nella melodia di base, così come è ripetuta dall'orchestra dopo la prima esecuzione vocale: qui le frasi terminano con una nota più 'accentata' di quella che la precede, quindi nel testo la soluzione 'di grado zero' è concluderle con una parola che rechi a conclusione un accento, primario o secondario: quindi con una tronca o una sdrucciola. Ma il ricorrere talvolta ad altre soluzioni non è solo ammissibile, ma anche opportuno, poiché, come spesso ricorda Chiabrera nelle sue opere teoriche, il metro per musica richiede varietà.

Questa maggioranza di cadenze maschili nelle frasi musicali mette in difficoltà la metrica italiana, perché la grande maggioranza delle parole è piana. Più in generale, come osservò Carducci nel saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, il fatto che la lirica dopo Chiabrera rincorra la «breve agile nervosa strofe melica» comporta una forzatura della lingua: «Forse da codesto costringimento, da codesto continuato abito d'infringimento, è la lontana origine di quel po' d'innaturale e discorde e sforzato che si

sente nel linguaggio della lirica italiana».[39] Fu poi Pascoli ad eliminare definitivamente le soluzioni chiabreriane dalla lirica, ed in particolare ad abolire la rima tronca in consonante.

Nei testi meno sorvegliati dell'attuale musica di consumo si può trovare un buon esempio di come le particolarità metriche qui esaminate siano indotte dalla melodia: la perdurante necessità di cadenze in tempo forte ha infatti provocato un riaffiorare della rima irregolare fra tronca e sdrucciola; non più come nel '400 sotto l'influenza del latino, ma piuttosto dell'inglese, dove accentare metricamente sull'ultima sillaba una parola sdrucciola è una pratica ammessa e diffusa nei testi per musica come nella tradizione alta. Vi sono dunque canzoni italiane contemporanee con rime come:

> Ma sono vivo e sono qu*i*
> e vengo dentro a prendert*i* (Claudio Baglioni)

Oppure (incidentalmente sono sempre novenari tronchi con settenari sdruccioli):

> Egoista, certo, perché n*o*!
> Perché non dovrei esserl*o*,
> quando ci ho il mal di stomac*o*!
> Ce l'ho io mica te!...O n*o*?! (Vasco Rossi)

O anche come in questo ritornello, particolarmente sgraziato perché l'accentazione delle vocali finali è marcatissima:

> Questo senso di festa che vola e che v*a*
> sopra tutta la citt*à*
> nella lunga estate caldissim*a*!
>
> Questo senso di vita che scende e che v*a*
> dentro fino all'anim*a*
> nella lunga estate caldissim*a*! (883)

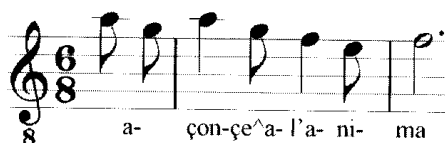
Lo stilema è risultato diffuso anche solo ad una ricognizione superficiale, ma com'era prevedibile non pare ammesso nella canzone d'autore vera e propria. Si è già accennato che lo stesso fenomeno è comune in inglese: nei testi per musica («She is Libert*y*, | And she comes to rescue

39. Carducci 1936[1], 13.

me», U2) come nei metri letterari (ad es. «In telling of this goodly company, | Of their old piety, and of their gl*ee*», J. Keats, *Endimyon*, I, vv. 129-30, oppure «In the room the women come and g*o* | Talking of Michelang*elo*», T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 13-14).

Ma tornando ai testi del '400, è rimasta in sospeso un'altra questione: testi in strofe brevi, composte da versi brevi e medio-brevi ritmicamente monotoni, in cui le rime alternano in posizioni fisse uscite sdrucciole, piane e tronche, solitamente con un verso tronco a conclusione, ossia in senso lato le «strofe meliche» del già citato Carducci (che allude innanzitutto alle arie operistiche), sono ancora ai giorni nostri il metro consueto dei testi ancillari alla musica, cioè appunto delle 'canzonette'. E come si è in parte già visto, vi sono precise ragioni musicali. Ma ciò non spiega perché queste caratteristiche comincino ad apparire chiaramente solo nel '400 e diventino prevalenti solo nel '600. Evidentemente vi fu un'evoluzione, e infatti le considerazioni sopra esposte sulle ragioni musicali delle cadenze chiabreriane valgono nell'ambito della musica armonica, basata sulla tonalità e suddivisa, dal punto di vista ritmico, in battute di uguale durata, ciascuna iniziata da un tempo forte. Tale ripetitività ritmica s'accorda anche con una versificazione regolare nella disposizione degli ictus e basata sulla suddivisione in piedi piuttosto che sul numero delle sillabe, come appunto quella chiabreriana.[40] La musica armonica, che è tuttora il modello prevalente nonostante i compositori del '900 abbiano sperimentato l'atonalità, la dodecafonia e una ben maggiore duttilità ritmica, si afferma solidamente a partire dal '600, cioè appunto dal momento del successo musicale dei metri di Chiabrera. Nacque però gradualmente nel corso del Rinascimento e, riguardo al ritmo, le prime attestazioni della presenza della battuta risalgono appunto al '400. I testi che abbiamo incontrato potrebbero essere quindi fra i primi, sporadici segni del sorgere di un nuovo modello ritmico. È un'ipotesi difficile da verificare, perché l'interpretazione della struttura ritmica della musica fra Medioevo e Rinascimento, prima dell'avvento della notazione ortocro-

40. Cfr. Bertone 1993, 328, che individua fra le innovazioni di Chiabrera la «negazione tendenziale dell'isosillabismo della metrica italiana. Ciò che conta per il Chiabrera, in modo tutto moderno, sono i piedi e le uscite dei versi. Dunque il ritmo; secondo un modo di valutare il verso che torna ad ogni svolta storica dei rapporti fra poesia e musica».

nica suddivisa in battute, è una *vexata quaestio* di cui è difficile immaginare una soluzione esaustiva.[41] Per una delle laudi qui citate è conservata una trascrizione musicale, ovviamente a più voci poiché, come già accennato, non vi era l'uso di fermare su carta la musica monodica. Si tratta del testo n. LVI del *Laudario giustinianeo*, che ai vv. 28 e 32 presenta la rima «açonçe al'animà» : «a tuto el sò malgrà»: la melodia di questi settenari è la seguente:

La nota finale inizia la battuta, quindi è in tempo forte e ciò giustifica musicalmente l'accentazione anomala di *anima*. Ma non solamente questa è la trasposizione dello spartito originale nel sistema moderno, cioè dal punto di vista ritmico è un'interpretazione: per di più, «nel leggere un'edizione moderna di un'opera del Quattro o Cinquecento, il segno di battuta inserito da chi ne curi l'edizione non dovrebbe essere interpretato, in sé, come segno di accento».[42] Questa mancanza di una struttura ritmica ripetitiva nella musica antica può spiegare l'indifferenza verso il tipo di cadenza con cui concludere i versi che vestono la melodia, ed anche la maggiore libertà accentativa all'interno dei versi stessi. Anche quando fra '5 e '600 comincia l'uso sistematico della battuta negli spartiti, questo non è necessariamente indice d'accento:[43] trattandosi di trascrizioni di musica polifonica, il segno di battuta era innanzitutto finalizzato a coordinare le diverse voci.

Ma per l'appunto Chiabrera operò in un contesto in cui una nuova attenzione verso la musica monodica comportò anche un'accentuazione del ruolo del ritmo nella scrittura dei testi: «at the end of the 16th century and the beginning of the 17th the experiments with *vers mesurés* in

41. Per la questione nel suo complesso, cfr. ad esempio Reese 1980, 173-80 e 339-61, e il *Grove dictionary* alla voce *Rhythm* di J. London: I.5 *Rhythmic and metric accent* e II *Hystorical studies of rhythm* (in particolare II.4 *The metrical revolution, c. 1600*).

42. Reese 1980, 344.

43. Cfr. ad esempio il *Grove dictionary* alla voce *Bar* di D. Hiley: «first beat of the bar and strong beat did not always coincide, particularly in the late 16th and early 17th centuries».

France and the rise of monody in Italy were indicative of yet another attempt to restore rhythmic priority to the text».[44] Nel volume miscellaneo Bianchi-Russo 1993, che raccoglie gli atti di un convegno chiabreriano del 1988, tre interventi approfondiscono il ruolo di primo piano avuto dai testi di Chiabrera nell'ambito di questa riforma, che portò in auge il canto monodico e sviluppò «modelli ritmici stereotipati che reggono il movimento dell'intera composizione» ed il concetto di battuta come «energica scansione accentuativa all'inizio del tempo».[45]

Senza condurre questa indagine troppo addentro nel territorio per essa impervio della musicologia, è comunque possibile trarre una conclusione: è più che ragionevole supporre che queste canzonette quattrocentesche, oltre a valere come precedenti dei metri chiabreriani, siano fra le prime avvisaglie del nuovo modello ritmico che s'affermerà nella musica occidentale alla fine del XVI secolo; se non altro perché le loro particolarità metriche diverranno dopo Chiabrera la tipologia prevalente dei testi per musica, ma anche in base al significato delle loro caratteristiche ritmiche. Tale ricostruzione implica che il mutamento sia nato, almeno in parte, dal basso, e solo in un secondo tempo sia stato ripreso dalla musica colta. Ma questa è forse la regola, nei mutamenti collettivi del gusto musicale. È però tuttora aperta fra gli studiosi la discussione su quale fosse la situazione precedente; e per di più le melodie che accompagnavano i testi in questione per la massima parte non sono conservate e, anche se lo fossero, il tipo di notazione allora in uso non permetterebbe di trarre conclusioni univoche riguardo alla loro struttura ritmica.

44. *Grove dictionary*, voce *Rhythm*, II.2 *Rhythm in language and rhythm in music*. Ciò era già avvenuto con «the rhythmically simpler textures of the 15th century», rispetto alle altrimenti complesse e irregolari strutture ritmiche della musica colta medievale e rinascimentale; e questo può corrispondere al parallelo fra i metri quattrocenteschi qui esaminati e le innovazioni chiabreriane.

45. Russo 1993, 371. Nello stesso volume, Fabbri 1993 prende in esame Lodovico Zuccolo (1568-1630), un musicologo il cui *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* nota come i nuovi versi di Chiabrera siano nati «per porgere commodità ai musici» (p. 344); Fabbri, evidenziando attraverso tale trattato l'influsso della melodia sui metri chiabreriani, conclude che «Chiabrera si può considerare situato veramente alle origini di una nuova epoca della poesia da intonare» (p. 342). Infine Vassalli 1993 pone in rilievo la prevalente destinazione musicale delle canzonette di Chiabrera (cfr. infra la conclusione del presente articolo).

Lasciando da parte le ipotesi difficilmente verificabili, è ora possibile radunare e definire meglio i risultati certi dell'indagine:

– hanno una precisa funzione musicale le cadenze sdrucciole (anche irrelate) e tronche (anche in consonante) che sono introdotte in posizioni fisse nei testi di Chiabrera, e in particolare l'uso di concludere con una cadenza tronca le partizioni metriche; alle stesse esigenze musicali è riconducibile la struttura ritmica dei versi chiabreriani;

– queste caratteristiche in realtà compaiono già insieme, più o meno sporadicamente, in testi quattrocenteschi destinati alla musica: canzonette e laude, le cui melodie sono pressoché tutte andate perdute;

– nei testi quattrocenteschi le tronche in consonante appaiono inizialmente come tratto dialettale, ma sono imposte dalla musica in posizioni fisse e ritornano non connotate anche in autori non settentrionali;

– le sdrucciole sono invece connesse ai metri dei canti religiosi latini, in particolare perché da essi riprendono la possibilità d'essere eseguite con un accento sull'ultima sillaba, in modo da offrire ulteriori terminazioni tronche; a causa di questa accentazione irregolare esse appaiono irrelate, pur valendo come rime in base alla vocale finale: «Non ti doler dolce anima | Del mio partire e ritornar, | Che questo fo per charità: | Attendi sempre a me laudar | e lascia far la mia bontà» (nelle già citate stanze di novenari tronchi a schema ababa di Feo Belcari, in *Laudario* 1485); a volte le terminazioni sdrucciole con accento tronco irregolare sono rimate solo fra loro, ma sempre come fossero tronche, e quindi irrelate secondo la metrica regolare; inoltre è possibile che siano semplicemente irrelate e valgano ugualmente come rime in un sistema metricamente corretto, come avviene in Chiabrera;

– un altro tratto metrico in comune con Chiabrera è l'uso di unire fra loro brevi strofe tramite la rima tronca che le conclude, senza ch'essa abbia corrispondenze interne; nei testi quattrocenteschi, che hanno spesso forma di ballata, tale rima è il normale legame d'ogni stanza con la ripresa; ma compare già anche in assenza di ripresa, come poi in Chiabrera, e analogamente è già possibile che le strofe siano legate solo a due a due;

– una tradizione ininterrotta fra i testi quattrocenteschi e le soluzioni metriche che Chiabrera introduce alla fine del '500 non è visibile.

L'ultima affermazione va sfumata: che la riforma metrica chiabreriana abbia anche fonti nella musica italiana, oltre all'influsso della *Pléiade*, è già stato più volte notato. Essa «si appoggia anche sugli sviluppi di una viva tradizione canzonettistica popolareggiante (che non vuol dire popolare) che si serve in modo assai libero delle forme del madrigale, della barzelletta, della frottola, dello strambotto, e anche di forme difficili da ridurre a schemi più precisi».[46] Questi rapporti (già accennati in Moneti 1907, cap. I e II) furono evidenziati in un volume del 1925 da Gennaro Maria Monti e, con un'impostazione più riduttiva, da un saggio del 1926 di Carlo Calcaterra, ora in Calcaterra 1951. I due autori hanno come riferimento i testi delle edizioni cinquecentesche di villanelle a più voci, in particolare, per Monti, quelle pubblicate a Napoli. Le analisi sono interessate a ridurre il peso dell'influenza francese in Chiabrera e, quando toccano la metrica, sono condotte su precise corrispondenze di schemi metrici e rimici, senza attenzione a stilemi più generali come la tipologia delle rime e dei versi, tranne accenni occasionali: ad esempio che «il poeta savonese vantasi di aver attinto dai classici i versi brevi e le rime tronche; ma essi già si trovavano nelle villanelle»;[47] oppure che la strofe melica del '600 «continua proprio l'uso delle rime tronche nei modi che già erano propri della nostra melica cinquecentesca, cioè in fine di strofe e nei ritornelli»;[48] non viene mai toccata la questione delle sdrucciole irrelate o delle tronche in consonante. Ciò è dovuto innanzitutto ad una differente metodologia (le già citate prime osservazioni sullo sviluppo storico della rima tronca in consonante sono di Folena), ma anche alla mancanza, nei testi cinquecenteschi, di riscontri evidenti come quelli incontrati nel '400, in particolare riguardo alle sdrucciole. Ma come s'è già accennato, ciò non implica che tali anomalie fossero scomparse: nel '500 pressoché le uniche fonti disponibili per queste ricerche sono le edizioni di musica polifonica, frutto di una pratica musicale colta dove buona parte dei testi è di derivazione petrarchesca (se non di Petrarca direttamente). Anche quando compare poesia popolareggiante (che appunto *non vuol dire popolare*, come specifica il sopra citato Beltrami),

46. Beltrami 1991, 121.
47. Monti 1925, 207.
48. Calcaterra 1951, 136-37.

essa rimane nell'alveo della metrica tradizionale, con l'eccezione delle sporadiche rime tronche in consonante, che però sono spesso parte della caratterizzazione settentrionale in testi di tono leggero.

Quindi, se da un lato è impensabile un rapporto diretto fra i metri di Chiabrera e queste canzonette quattrocentesche, dall'altro è possibile che una tradizione ininterrotta li unisca attraverso il '500 nell'ambito della pratica musicale profana 'di consumo', la già citata «tradizione non scritta del canto accompagnato», che giunse assai di rado ad essere fermata su carta. La non visibilità di tali testi è anche il segno di come essi fossero, almeno in parte, al riparo dalle preoccupazioni normative della cultura cinquecentesca.

La sperimentazione poetica chiabreriana avvenne a stretto contatto con la ricerca musicale della Camerata fiorentina, che alla fine del '500 diede vita al melodramma, ed appunto l'ode-canzonetta di Chiabrera pose le basi per il metro delle arie del melodramma e dell'opera.[49] Frequenti furono i suoi contatti anche con altre scuole musicali, in particolare a Roma e Venezia. Per la poesia non espressamente destinata al canto, il successo delle nuove forme fu più contrastato e la lirica di Chiabrera conobbe subito le «difficoltà di penetrazione letteraria di una produzione legata programmaticamente all'uso musicale».[50] Lo stretto rapporto con la musica è spesso esplicito, a cominciare dalla prima edizione in volume delle odi-canzonette, le *Maniere de' versi toscani* del 1599, dove la lettera dedicatoria di Lorenzo Fabri, portavoce di Chiabrera,[51] premette in apertura che «queste canzonette furono fatte dal Signor Chiabrera a richiesta di musici». Richiami alla melodia che deve accompagnare i versi sono frequentissimi nei dialoghi chiabreriani, ed è ricondotta a scopi musicali anche un'innovazione non considerata nel presente articolo, l'uso delle rime e dei metri

49. Secondo Beltrami, ch'è forse fin troppo drastico, l'unica differenza significativa è il minor numero di strofe: «Dal punto di vista metrico, le forme dell'aria corrispondono a quelle dell'ode-canzonetta, in genere limitate a due strofe collegate fra loro» (Beltrami 1991, 328).

50. Vassalli 1993, 368, che appunto prende in esame la fortuna letteraria della produzione chiabreriana fra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo. Ulteriori precisazioni in Brizi 1997.

51. Fabri riporta, anche letteralmente, le posizione teoriche di Chiabrera così come emergono dai dialoghi e quindi è da considerarsi una sorta di prestanome. Un'analisi dettagliata della questione è in Vassalli 1993, 353-54.

canzonettistici nella canzone pindarica, composta di strofe, antistrofe ed epodo: nel canto, dopo le prime due parti, «quando l'uditore aspettava che di nuovo si ritornasse all'aria stessa la terza volta, egli si ritrovava ingannato, perciocché udiva un'aria novella formata sopra l'*epodo*; ed all'inganno meravigliosamente si dilettava».[52]

Ma anche se Chiabrera «s'affanna a ripeterci che le sue canzoni e canzonette "furono fatte a richiesta di musici" e "vogliono la gentil compagnia della musica"»,[53] egli stesso fu comunque reticente sulla portata di tali legami. Lasciando la parola al Mannucci:

> Il Chiabrera s'è preso la cura di narrarci, in una lunga lettera al Titi e nella succinta autobiografia, come gli fosse avvenuto, dopo il suo stabilimento in patria, cioè dopo il 1585, d'infondere nuove linfe nel tronco quasi isterilito della poesia italiana. Un bel giorno, egli si sarebbe innamorato degli scrittori greci, e avrebbe dapprima imitato Pindaro in alcune canzoni eroiche, poi, per incitamento di amici fiorentini, anche altri lirici, e specialmente Anacreonte, in canzonette d'argomento amoroso e bacchico-conviviale. Ma [...] recentemente il Varaldo ebbe a scoprire tre delle sue più leggiadre canzonette in forme nuove – proprio di quelle che corsero con il nome di anacreontiche («O begli occhi, o pupillette»; «Quando l'alba in oriente»; «Dolcissimo ben mio») – in libretti per musica, pubblicati a Venezia nel 1579 e nel 1580, quando le canzoni pindariche eran di là da venire. Dunque il racconto della lettera al Titi e dell'autobiografia risulterebbe reticente e cronologicamente inesatto.
>
> (Mannucci 1925, 51-52)

Tali pubblicazioni sono prese in esame anche in Vassalli 1993, 357 e vanno collegate ad alcune testimonianze di musicisti, fra cui spicca quella di Jacopo Peri citata in Carducci 1936¹, 36: nel 1600, nella prefazione della raccolta delle sue musiche, Peri scrive d'aver chiesto ed ottenuto, molti anni prima, testi di Chiabrera per le sue arie monodiche, «considerato che altresì in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette per lo più di parole vili». Esiste quindi una tradizione in cui Chiabrera si inserisce, ed egli stesso, sia pure di sfuggita, ne dà conto. Nel già spesso citato dialogo *L'Orzalesi*, il Cicognini comincia le sue obiezioni ai nuovi metri con le seguenti parole:

52. *Il Geri, dialogo della tessitura delle canzoni*, Chiabrera, p. 572.
53. Mannucci 1925, 68.

Dirollovi: io sentiva per bocca di musici, ed anco per bocca d'altri, alcune maniere di versi, delle quali io soleva pigliar meraviglia. [...] Mi turbo udendo, che fra il confine di dodici sillabe oggidì tutte le parole si hanno per verso; onde ne sorge una selva, che quasi diviene il verseggiare toscano uno improvviso e domestico favellare; e di più compongonsi canzoni di versi fra loro in maniera di versi, che alle mie orecchie mostransi anzi scompiglio che canto; e quale verso ha rima, e quale di rima senza; e uno ha rima su parola tronca, e altro su sdrucciolosa; ivi taluno che fa sentire sua rima sul fine, e taluno falla sentire nel mezzo; chi la perde nella sua strofe e poi la ritrova nella non sua; che più? La lingua toscana, la quale suole naturalmente fornire tutte le parole in vocale, fassi per costoro cangiar costume, onde sentiamo le rime fornirsi in lettere consonanti alla maniera lombarda.

(*L'Orzalesi ovvero della tessitura delle canzoni*, Chiabrera, p. 543)

In questo esordio, se «per bocca d'altri» pare alludere a Chiabrera, e anche a Rinuccini e gli altri poeti ch'erano a fianco della Camerata fiorentina, ciò che il Cicognini udiva «per bocca di musici» comprende forse anche le «canzonette per lo più di parole vili» sopra citate, dove però certo mancava la sistemazione coerente delle canzonette chiabreriane. Appare chiaramente in questi accenni che la nuova metrica era percepita come una novità nella musica colta, che come s'è visto in quegli anni viveva l'ascesa del canto monodico, dopo secoli di predominio della musica polifonica. Un altro riferimento al fenomeno nel suo complesso è nel *Geri*, dove riguardo ai nuovi metri il portavoce dell'autore afferma:

Comporre canzoni con vari versi in oggi veggo non ischifarsi, e veggo i popoli porgere volentieri l'orecchio, il che non è picciolo argomento a persuadere che sia lodevole cosa. E certo è che i maestri di canto musicano di buon grado sì fatti componimenti; anzi il fanno con grande vaghezza, e confessano prontamente che dalla varietà de' versi si presta lor comodità di più allettar l'uditore con loro note; e non è vana prova della mia opinione, conciossiaché in ogni arte sono da riverire i maestri. Che io non dica menzogne sia testimone tutta Italia, e specialmente Firenze e Roma.

(*Il Geri, dialogo della tessitura delle canzoni*, Chiabrera, p. 568)

Indicazioni più precise, da Chiabrera è inutile aspettarsele. Anche quando nell'autobiografia racconta che «prese risoluzione quanto a' versi di adoperare tutti quelli i quali da' Poeti nobili o vili furono adoperati», certamente non allude a testi per musica di tradizione orale, che difficilmente si sarebbero definiti opera di *poeti*. D'altra parte egli, tacendo le sue

fonti italiane, si comporta come nei riguardi delle sue fonti francesi: egli infatti vi non accenna mai, ma l'unica volta che nei dialoghi chiama in causa la *Pléiade*, riguardo ad altra questione, è in questi termini:

> Credo che per voi si leggano poesie francesi: ponetevi in memoria quei loro vezzi amorosi, quelle lusinghe, quelle tenerezze, le quali ogni donna ed ogni uomo può e sa esprimere, e ciascuno, quando sono espresse, le intende agevolmente.
> (*Il Geri, dialogo della tessitura delle canzoni*, Chiabrera, p. 564)

Cioè il Geri, suo portavoce, dà per scontata nell'interlocutore la conoscenza di tali poesie, che del resto insieme alla loro musica avevano conosciuto una vasta e immediata fortuna in Italia nel corso del '500.[54] Ma il Geri non sta chiedendo una complicità nel tacere le fonti della poesia chiabreriana, poiché non sono queste l'oggetto dei dialoghi: ciò che preme al Chiabrera è la legittimazione delle nuove forme nell'ambito della tradizione poetica italiana.

In assenza di ulteriori riscontri, il legame fra Chiabrera e i suoi precedenti quattrocenteschi rimane comunque una questione aperta: può avere avuto un ruolo anche la poligenesi di forme analoghe di fronte ad analoghe strutture musicali, e s'è visto come alcune delle irregolarità quattrocentesche ritornino nell'attuale musica di consumo. Ma rispetto alla lirica chiabreriana, che sembra nascere d'acchito compiuta e coerente, le canzonette del '400 mostrano anche *il modo* con cui gli stilemi in questione si formarono nell'ambito della tradizione metrica due-trecentesca. Ciò che invece appare chiaramente in Chiabrera, è la naturalezza con cui la tradizione letteraria italiana cerca il «divorzio fra musica e poesia»: esso è già implicito in Chiabrera stesso, nel suo sforzo di teorizzazione poetica e in parte delle sue prove nei nuovi metri, e giungerà a compimento a partire dal '700, quando da Parini a Foscolo, da Manzoni a Carducci, nelle forme dell'ode-canzonetta si scrissero poesie che non parrebbero neppure gradire un'eventuale veste musicale.

Riferimenti bibliografici

Le citazioni delle opere di Chiabrera sono tratte da G. C., *Canzonette. Rime varie. Dialoghi*, a cura di Luigi Negri, Torino, UTET, 1952.

54. Cfr. ad esempio Castagna 1993, 162-67.

Balduino 1980 = A. B. (a cura di), *Rimatori veneti del Quattrocento*, Padova, Clesp editrice.

Beltrami 1991 = P. B., La metrica italiana, Bologna, Il Mulino (1994[2]).

Bertone 1993 = G. B., *Appunti per una ricerca metricologica su Chiabrera*, in Bianchi-Russo 1993, pp. 321-41.

Bianchi-Russo 1993 = F. B. e P. R. (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), Genova, Costa & Nolan.

Brizi 1997 = B. B., recensione a Bianchi-Russo 1993, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, 1, pp. 149-53.

Calcaterra 1951 = C. C., *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli.

Carducci 1936[1] = G. C., *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, vol. XV, pp. 1-81.

Carducci 1936[2] = G. C., *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del sec. XVIII*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, vol. XV, pp. 83-144.

Castagna 1993 = L. C., *Pindaro, le origini del pindarismo e Gabriello Chiabrera*, in Bianchi-Russo 1993, pp. 139-75.

Cerisola 1990 = P. C., *L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Milano, Franco Angeli.

Cremaschi 1959 = G. C., *Guida allo studio del latino medievale*, Padova, Liviana editrice.

Dazzi 1934 = M. D., *Leonardo Giustinian. Poeta popolare d'amore*, Bari, Laterza.

DEUMM = *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da A. Basso, Torino, UTET, 1983-99, 16 voll.

Fabbri 1993 = P. F., *Metro letterario e metro musicale nella pagine di un critico di Chiabrera: il «Discorso sulle ragioni del numero del verso italiano» di Lodovico Zuccolo*, in Bianchi-Russo 1993, pp. 342-52.

Folena 1952 = G. F., *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki.

Grove dictionary = *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, Second Edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 29 voll.

IUPI = *Incipitario unificato della poesia italiana*, vol. I-II, a cura di M. Santagata, Modena, Panini, 1988; vol. III (Edizioni di lirica antica), a cura di B. Bentivogli e P. Vecchi Galli, Modena, Panini, 1990.

Laudario giustinianeo = *Laudario giustinianeo*, edizione comparata con note critiche del ritrovato Laudario MS 40 (ex Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian, a cura di F. Luisi, Venezia, Edizione Fondazione Levi, 1983, II voll.

Laudario 1485 = *Laude facte et composte da più persone spirituali...* [Feo Belcari, Leonardo Giustinian, Antonio di Guido, Laura degli Albizi, Francesco degli Albizi, Lucrezia de' Medici, Michele Chelli, Gherardo d'Astore, Bianco da Siena, Cristoforo da San Miniato, Antonio da Siena, Girolama Malatesta, Antonio Muzi, Piero Muzi], Firenze, Jacopo de' Morsi.

Laudario c. 1495 = *Laudi facte e composte da più persone spirituali...* [Feo Belcari, Antonio di Guido, Francesco degli Albizi, Lucrezia de' Medici, Michele Chelli, Gherard d'Astore, Bianco da Siena, Cristoforo da San Miniato, Antonio da Siena, Girolama Malatesta, Antonio Muzi, Battista Malatesta, Lorenzo de' Medici, Lorenzo Tornabuoni, Bartolomeo di B., Francesco Marzocchini, Pierantonio di Santa Maria Novella, Antonio di Mariano], Firenze, Bartolomeo de' Libri.

Laudi vecchie e nuove = *Laudi vecchie e nuove*, Piero Pacini, Firenze, dopo il 1500.

Laudario 1578 = *Scelta di laudi spirituali di diversi eccellentissimi e devoti Autori antichi e moderni; nuovamente ricorrette, e messe insieme con licenza de' superiori*, Firenze, De' Giunti.

Mannucci 1925 = F. L. M., *La lirica di Gabriello Chiabrera. Storia e caratteri*, Milano-Genova-Città di Castello, Società anonima editrice Francesco Perella.

Menichetti 1966 = A. M., *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura neolatina», XXVI, 1, pp. 5-95.

Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Migliorini 1960 = B. M., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni.

Moneti 1907 = C. M., *La canzonetta*, Roma, Tip. Artigianelli S. Giuseppe.

Monti 1925 = G. M. M., *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, Il Solco.

Neri 1920 = F. N., *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Milano-Roma, Fratelli Bocca Editori.

Norberg 1958 = D. N., *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

Pirrotta 1984[1] = N. P., *«Musica de sono humano»: una poetica di Guido d'Arezzo*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 3-19.

Pirrotta 1984[2] = N. P., *Ars nova e stil novo*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 37-51.

Pirrotta 1984[3] = N. P., *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 177-84.

Pirrotta 1984[4] = N. P., *Ricercare e variazioni su O rosa bella*, in Id, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 195-272.

Pirrotta 1984[5] = N. P., *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in Id, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 250-69.

Poliziano 1992 = A. P., *Stanze, Orfeo, Rime*, introduzione, note e indici di D. Puccini, Milano, Garzanti.

Quaglio 1971-73 = A. E. Q., *Studi su Leonardo Giustinian*. I. *Un nuovo codice di canzonette*; prima parte: GLSI, CXLVIII, fasc. 462-63, 1971, pp. 178-215; seconda parte: GSLI, CL, fasc. 469, 1973, pp. 21-67; terza parte: GSLI, CL, fasc. 470-71, 1973, pp. 161-201.

Reese 1980 = G. R., *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni.

Reese 1990 = G. R., *La musica nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere.

Russo 1993 = P. R., *Chiabrera e l'ambiente musicale romano*, in Bianchi-Russo 1993, pp. 371-76.

Sacchetti 1990 = F. S., *Il libro delle rime*, edited by F. Brambilla Ageno, Firenze, University of Western Australia Press, Leo S. Olschki editore.

Spitzmuller 1971 = H. S. (Textes recueillis, traduits et commentés par), *Poésie chrétienne du moyen age, III-XVI siècle*, Bruges, Desclée de Brouwer.

Torrefranca 1930 = F. T., *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolaresca*, Milano, Hoepli (rist. anastatica: Bologna, Forni Editore, 1972).

Vassalli 1993 = A. V., *Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose*, in Bianchi-Russo 1993, pp. 353-69.

Wiese 1883 = Leonardo Giustiniani, *Poesie edite e inedite*, per cura di B. W., Bologna, Gaetano Romagnoli (1968[2]).

Elisa Benzi

«UN ESTERIORE MAESTOSO, MA SENZA FASTO»: STRUTTURE LOGICHE E SINTATTICHE DELL'ARIA METASTASIANA

PARTE SECONDA: L'ARGOMENTAZIONE

I vuoti scompartimenti sintattici che si dispongono in sequenze determinate entro l'aria metastasiana solo ad una considerazione frettolosa non paiono fornire informazioni sulla natura dei contenuti che quegli scompartimenti veicolano: fattori comunissimi come la separazione sintattica fra strofe e in generale la seriazione coordinativa di reggenti o secondarie ai primi livelli di subordinazione, o ancora la propensione ad un tasso relativamente elevato di proposizioni e la loro regolata disposizione nelle frequenti membrature a distici recano evidentemente l'impronta del discorso che per loro mediazione viene enunciato, e nel contempo agiscono a modellarlo[1]. È possibile fin d'ora, ad esempio, assumere che un testo fortemente paratattico – una volta che se ne ammettono coerenza e

1. Sulla fisionomia sintattica dell'aria metastasiana si sofferma la prima parte del presente lavoro, apparsa sul precedente numero di questa rivista (II, 2001, pp. 117-160). Il testo di riferimento per i melodrammi e le lettere di Metastasio è Brunelli 1949-54; si rimanda ai melodrammi attraverso le seguenti sigle: *Did.* = *Didone abbandonata*; *Sir.* = *Siroe*; *Cat.* = *Catone in Utica*; *Ez.* = *Ezio*; *Sem.* = *Semiramide riconosciuta*; *Al.* = *Alessandro nell'Indie*; *Art.* = *Artaserse*; *Dem.* = *Demetrio*; *Iss.* = *Issipile*; *Adr.* = *Adriano in Siria*; *Ol.* = *L'olimpiade*; *Demof.* = *Demofoonte*; *Cl.* = *La clemenza di Tito*; *Ach.* = *Achille in Sciro*; *Ciro* = *Ciro riconosciuto*; *Tem.* = *Temistocle*; *Zen.* = *Zenobia*; *Att.* = *Attilio Regolo*; *Ip.* = *Ipermestra*; *Ant.* = *Antigono*; *Re* = *Il re pastore*; *Er.* = *L'eroe cinese*; *Nitt.* = *Nitteti*; *Tr.* = *Trionfo di Clelia*; *Rom.* = *Romolo ed Ersilia*; *Rugg.* = *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine*.

coesione, qui date per postulato – tenderà più spesso a lasciare impliciti i rapporti che ne legano consequenzialmente i vari momenti, rapporti che l'analisi dovrà per inferenza ricostruire.

Ora, collegandoci a quanto detto ma in prospettiva più generale, una distinzione primaria che dovremo tracciare nell'analisi delle arie come strutture anche logicamente coese consiste appunto nell'osservare quali piani del reale siano rappresentati e come si combinino fra loro. Tale distinzione si traduce, a un massimo grado di semplicità, nell'individuare anzitutto un piano del discorso che pone come suoi oggetti avvenimenti, personaggi, luoghi, modi in cui questi enti interagiscono, e via dicendo: il piano della realtà, insomma, quale essa è concepita dai personaggi che vi partecipano, ossia del dramma nella sua concreta storicità di vicenda che si compie sulla scena. A questo piano se ne può contrapporre un secondo, che consiste in ciò che i personaggi, dialogando e monologando, enunciano e predicano di estraneo a tale realtà: si tratta allora di un altro tipo di realtà, qui chiamata *extradrammatica*, che ha per suo carattere fondamentale l'astrattezza rispetto alla storicità del dramma, la metastoricità dei suoi oggetti, e di essa si individueranno alcune tipologie fondamentali. Criterio empirico discriminante tra i due piani sarà tenuta l'assenza, nel secondo, di quelle marche grammaticali dello svolgimento storico del dramma che sono in primo luogo i pronomi e gli aggettivi personali (soggetto delle proposizioni dunque impersonale o facente parte di quel repertorio tradizionale di figuranti astorici che Contini ha una volta definito in Petrarca «miniature cosmopolitane»),[2] e poi i deittici aggettivali (*questo*, *quello* ecc.). I due piani evidentemente non si escludono l'un l'altro entro la compagine di una singola aria e anzi spesso vi figurano associati, ma è da precisare che il piano extradrammatico, anche quando compaia dominante o unico nell'aria, non finisce di richiamare, secondo rapporti di induzione o analogia, quello drammatico, che sarà da ricercare allora materialmente nei suoi pressi: da ciò deriva la maggiore attenzione che d'ora innanzi verrà riservata, di quando in quando, al recitativo che precede e innesca l'aria.

2. A contrasto con Dante: «miniature cosmopolitane fuori d'ogni coordinata geografica, oggetti eterni, idee platoniche» (Contini 1965, 392).

1. *Il piano del dramma*

Sotto questa etichetta verranno passate in rassegna soltanto quelle arie che non contemplano passaggi al piano che abbiamo denominato extradrammatico; tutte le arie miste dei due piani, ovvero il «tipo intermedio»,[3] saranno considerate, insieme a quelle interamente proiettate sul piano extradrammatico, al § 2, in base ai tipi di rapporto che legano l'uno all'altro. Ciò non toglie che l'analisi della struttura interna di queste prime consentirà di cogliere modalità generali di raccordo, poi applicabili facilmente anche a quelle con svolgimento extradrammatico. Prima però si dia uno sguardo alla diffusione del tipo: le realizzazioni pure, interamente condotte sul piano del dramma, rappresentano la netta maggioranza dell'intero *corpus*, ammontando a 381 su 618 (61,65%), secondo proporzioni relativamente stabili nell'arco della produzione metastasiana; esse tuttavia, per effetto della sottrazione graduale delle extradrammatiche – lo si vedrà meglio e argomenterà più avanti –, aumentano nel complesso la propria incidenza nel tempo (da un valore che si aggira intorno al 57% fino alle opere della maturità comprese ed esclusa l'iniziale *Didone* a un 65% medio delle opere tarde), non senza eccezioni.

Lo snodo articolatorio fondamentale del discorso, nelle arie drammatiche e in genere, è rappresentato, come è facile capire, dal passaggio interstrofico: è in questo luogo che si verificano i più rilevanti mutamenti nella struttura logica. Data l'assoluta prevalenza di arie bistrofiche e la binarietà sostanziale dell'orchestrazione retorica, è altrettanto facile immaginare che tale articolazione si traduca nella messa in rilievo di un'opposizione di fondo, che comporta e presuppone a sua volta una serie di allacciature, in termini di analogie, tra gli opponenti, esattamente come accade nelle figure di parallelismo sintattico già osservate, di cui queste rappresentano un corrispettivo sul piano del ragionamento.

3. Cfr. Mengaldo 1997, 639-40: «le arie [...] che dicono pensieri e sentimenti di un io che è sulla scena; ma molto spesso costui non esprime sé medesimo ma delinea piuttosto una situazione generale, e già sistemata in sapienza, cui lega la propria per analogia, integrazione ecc. (più raramente il contrario). Potremmo chiamare questo il tipo intermedio».

Il tipo più immediato e frequente di opposizione riguarda le *dramatis personae*, di cui sappiamo la tendenza a proporsi in modi antagonistici, rivelatrice di per sé della costante interdipendenza delle loro scelte e azioni. Dal punto di vista grammaticale, questo comporta in genere il suddividersi delle strofe da parte di due soggetti, dove l'io si qualifica e coglie sé stesso in rapporto all'altro. L'opposizione di prima e seconda persona singolare è utile a illustrare un legame di fedeltà e corrispondenza, anche solo sperata:

> *Sgombra* dall'anima / tutto il timor: / più non ti palpiti / dubbioso il cor; / *riposa*, e *credi*mi / ch'io son fedel. // Se al mio regnante / se al dover mio / per un istante / *mancar poss'io*, / con me si vendichi / sdegnato il Ciel *Sir.* II v; *Conservati* fedele; / *pensa* ch'io resto e peno, / e qualche volta almeno / *ricordati* di me: // ch'*io* per virtù d'amore / parlando col mio core, / *ragionerò* con te *Art.* I i;

o al contrario a segnare una condizione di differenza o dissidio (frequente è allora la sequenza *tu* - *io*, che permette di rivendicare con più forza le ragioni del protagonista):

> Grandi, è ver, son le *tue* pene: / *perdi*, è ver, l'amato bene; / ma *sei tua*, ma *piangi* intanto, / ma *domandi* almen pietà. // *Io* dal fato *io sono oppressa*: / *perdo* altrui, *perdo* me stessa; / né *conservo* almen del pianto / l'infelice libertà *Ol.* II iii; Ah! se ancor mia *tu sei*, / come trovar sì poco / *sai* negli sguardi miei / quel ch'io non posso dir! // *Io*, che nel tuo bel foco / sempre fedel *m'accendo*, / mille segreti *intendo*, / cara, da un tuo sospir *Att.* I ix.

E così accade anche con altre polarità di soggetti strofici:

> 1ª-3ª sing.: *Son* regina e *sono* amante; / e l'impero *io sola voglio* / del mio soglio e del mio cor. // Darmi legge in van *pretende* / *chi* l'arbitrio a me *contende* / della gloria e dell'amor *Did.* I v; 2ª-3ª sing.: Se un bell'ardire / può innamorarti, / perché *arrossire*, / perché *sdegnarti* / di quello strale / che ti piagò? // *Chi si fe'* chiaro / per tante imprese, / già grande al paro / di te *si rese*; / già della sorte / *si vendicò* *Ez.* I vi; 1ª sing.-2ª pl.: Quanto mai felici *siete*, / innocenti pastorelle, / che in amor *non conoscete* / altra legge che l'amor! // Ancor *io sarei* felice / se *potessi* all'idol mio / palesar, come a voi lice, / il desio di questo cor *Ez.* I vii;

e si veda *Dem.* I v: «Ogni procella infida / *varco* sicuro e franco / colla virtù per guida, / colla ragione al fianco, / colla mia gloria in sen. // Virtù fedel *mi rende*, / ragion *mi fa* più forte; / la gloria *mi difende* / dalla secon-

da morte / dopo il mio fato almen», dove il perfetto rovesciamento fra le due strofe – in termini puramente grammaticali – dell'io soggetto in oggetto gradua il passaggio dall'espressione dell'atteggiamento esteriore all'analisi delle sue ragioni interne. Altrove il moto opposto di estroversione descrittiva è segnalato non dal mutamento del soggetto grammaticale ma dalla sostituzione, nella seconda strofa, del pronome di prima persona con il nome proprio o con uno comune, in ordine allo sforzo oggettivante del personaggio:

Se fedele *mi* brama il regnante, / non offenda quest'anima amante / nella parte più viva del cor. // Non si lagni se in tanta sventura / *un vassallo* non serba misura, / se il rispetto diventa furor *Ez.* I XI; Fa pur l'intrepido, / *m'*insulta audace, / chiama pur barbara / la *mia* pietà. // Sul Tebro *Amilcare* / t'ascolta e tace; / ma presto in Africa / risponderà *Att.* III IV;

o ancora si può avere la sostituzione di uno dei personaggi con l'impersonale (*tu* - *chi* nel primo es., *io* - *sì timido core* nel secondo, dunque con passaggio metonimico):

L'ire tue sopporto in pace / compatisco il tuo dolore: / *tu* non puoi vedermi il core, / non sai come in sen mi sta. // *Chi* non sa qual è la face, / onde accesa è l'alma mia, / non può dir se degna sia / o d'invidia o di pietà *Tem.* II X; Oh qual fiamma di gloria, d'onore / scorrer *sento* per tutte le vene, / alma grande, parlando con te! // No, non vive *sì timido core*, / che in udirti con quelle catene / non cambiasse la sorte d'un re *Att.* II II.

Come si vede, la modalità astraente è la medesima che conduce spesso Metastasio alla chiusa sentenziosa, di generico valore sapienziale.

Meno frequente, ma ugualmente caratteristica, è la scansione interstrofica del discorso in base ai tempi di svolgimento dei fatti, ora rievocati ora presagiti, e comparati fra loro o al presente:

pres.-fut.: *Amalo*, e, se al tuo sguardo / amabile *non è*, / la man che te lo diè / *rispetta*, e *taci*. // Poi nell'amar men tardo / forse il tuo cor *sarà*, / quando fumar *vedrà* / le sacre faci *Art.* II IV; Dice che *t'è* fedele: / dice che alcun *t'inganna*; / che *tu non sei* tiranna, / ch'*hai* troppo bello il cor: // che *ti vedrà* placata; / e vuol morirti al piede / vittima sventurata / d'un infelice amor *Dem.* II IV; pass.-pres.: *Nacqui* agli affanni in seno; / e dall'infausta cuna / la mia crudel fortuna / *venne* fin or con me. // *Perdo* la mia costanza: / *m'indebolisce* amore; / e poi del mio rossore / né meno *ho* la mercé *Dem.* II VII; Felice età dell'oro, / bella innocenza antica, / quando al piacer nemica / *non era* la virtù! // Dal fasto e dal decoro /

noi ci *troviamo* oppressi; / e ci *formiam* noi stessi / la nostra servitù *Demof.* II VIII; pass.-fut.: Per costume, o mio bel nume, / ad amar te solo *appresi*, / e quel dolce mio costume / *diventò* necessità. // Nel bel fuoco in cui m'accesi / *arderò* perfin ch'io mora; / non potrei, volendo ancora, / non serbarti fedeltà *Nitt.* II VII.

Tale articolazione può anche riprodursi, raddoppiata, all'interno delle strofe, generalmente ripartita in distici, conseguendo forme di corrispondenza sul piano logico, ora a scandire le persone sceniche:

Tu, infedel, *non hai* difese; / è palese il tradimento: / IO PAVENTO d'oltraggiarti / nel chiamarti traditor. // *Tu*, crudel, *tradir mi vuoi* / d'amistà col finto velo; / IO MI CELO agli occhi tuoi / per pietà del tuo rossor *Cl.* II XI;

ora i tempi dell'azione drammatica:

Goda con me, s'io *godo*, / l'oggetto di mia fé, / come PENÒ con me / quand'io PENAI. // *Provi* felice il nodo / in cui l'avvolse Amor: / assai TREMÒ fin or, / SOFFERSE assai *Att.* I IV; e con raffinata corrispondenza, anche movimentata dall'*enjambement*, dei tre tempi, e scansione versale 2 + 1 + 1: Dille che si *consoli*; / dille che *m'ami*; e dille / che PARTÌ fido Achille, / che fido *TORNERÀ*. // Che a' suoi begli occhi soli / *vuo'* che il mio cor *si stempre*; / che l'idol mio FU sempre, / che l'idol mio *SARÀ* *Ach.* II IX.

Combina poi articolazione interstrofica e infrastrofica un terzo tipo di connessione logica usuale nei melodrammi metastasiani: in questi casi ad una prima strofa generalmente coesa corrisponde una seconda nettamente bipartita, che sviluppa nelle sue parti una coppia di elementi antitetici esplicitamente enunciati o meno nella prima (schema: *ab* // *a*... *b*...):

Deggio a te del giorno i rai, / e per te, come vorrai, / saprò *vivere* o MORIR. // Io *vivrò*, se la mia *vita* / è riparo alla tua sorte; / io MORRÒ, se la mia MORTE / può dar pace al tuo martir *Sir.* II VI; Affetti, non turbate / la pace all'alma mia; / sia vostra *scelta* o sia / l'oprar NECESSITÀ. // Perché rei vi credete, / se LIBERI NON siete? / Perché non vi cangiate, / se avete *libertà*? *Iss.* II VIII;

altre volte, lo sviluppo contrappone elementi distinti, non opposti:

Gemo in un punto e fremo: / fosco mi sembra il giorno: / ho cento larve intorno; / ho mille *furie* in sen. // Con la sanguigna face / m'arde *Megera* il petto; / m'empie ogni vena *Aletto* / del freddo suo velen *Ol.* II XV; Pace una volta e calma / lascia ch'io trovi almen; / non risvegliarmi in sen / *guerra* e TEMPESTA: // TEMPESTA, in cui quest'alma / potria smarrirsi ancor; / *guerra*, che al mio candor / saria funesta *Zen.* III V.

Lo schema è particolarmente congeniale all'espressione del dubbio dilemmatico, anche con ulteriori sottobipartizioni della seconda strofa:

Fra dubbi penosi / confuso, ravvolto, / risolver non osi, / mio povero cor. // *Adori* quel volto, / DETESTI quell'alma, / e perdi la calma / fra l'ODIO e l'*amor Iss.* II IX; Tremo fra' dubbi miei; / pavento i rai del giorno; / l'aure, che ascolto intorno, / mi fanno palpitar. // *Nascondermi* vorrei, / vorrei SCOPRIR l'errore: / né di *celarmi* ho core, / né core ho di PARLAR *Cl.* II XVI;

e può essere riprodotto, parallelamente, in entrambe le strofe:

Fa che si spieghi almeno / quell'alma contumace; / se l'*amor* mio le piace, / se vuol RIGOR da me. // Di' che ho per lei nel seno / di re, di padre il core: / che appaghi il *genitore*, / o che ubbidisca il RE *Ach.* II IV.

Le modalità organizzative del ragionamento nell'aria viste sin qui sono tutte di natura oppositiva; non su di un rapporto oppositivo, ma di fondamentale contiguità semantica si fonda invece un largo numero di arie, in cui il discorso procede per «variazioni», che ripropongono nella sostanza il contenuto semantico del «tema», quindi con debole progresso argomentativo. Caratteristica di tali arie a sviluppo seriale è la disposizione a *climax*, che colloca in ultima sede la formulazione più sorprendente, con effetti ancora una volta vicini a quelli della prassi sentenziosa. Nel tipo più semplice, lo sviluppo nella forma dell'iperbole occupa l'intera seconda strofa, a fronte del tema esposto nella prima:

Mio ben, ricordati, / se avvien ch'io mora, / quanto quest'anima / fedel t'amò. // Io, se pur amano / le fredde ceneri, / nell'urna ancora / ti adorerò *Al.* III VII (anche con scansione passato-futuro); Va tra le selve ircane, / barbaro genitore; / fiera di te peggiore, / mostro peggior non v'è. // Quanto di reo produce / l'Africa al sol vicina, / l'inospita marina, / tutto s'aduna in te *Art.* II XII; Quando il soccorso apprenda / che dal tuo regno io guido, / dovrà sul frigio lido / Ettore impallidir. // Più gli farà spavento / questo soccorso solo, / che cento insegne e cento, / che ogni guerriero stuolo, / che quante vele al vento / seppe la Grecia aprir *Ach.* II III ecc. ecc.;

fino al punto di innestare l'iperbole su di un'altra iperbole:

Se tutti i mali miei / io ti potessi dir, / divider ti farei / per tenerezza il cor. // In questo amaro passo / sì giusto è il mio martìr, / che, se tu fossi un sasso, / ne piangeresti ancor *Demof.* II VI.

Altrimenti l'iterazione si fa più insistita, con correlato aumento della paratassi; la scala ascendente delle variazioni può cominciare a metà, diciamo, della prima strofa:

Basta dir ch'io sono amante, / per saper che ho già nel petto / questo barbaro sospetto, / che avvelena ogni piacer; // che ha cent'occhi, e pur travede; / che il mal finge, e il ben non crede; / che dipinge nel sembiante / i delirii del pensier *Tem.* I v; Ah! frenate il pianto imbelle; / non è ver, non vado a morte; / vo del fato, delle stelle, / della sorte a trionfar. // Vado il fin de' giorni miei / ad ornar di nuovi allori; / vo di tanti miei sudori / tutto il frutto a conservar *Tem.* III III;

oppure orchestrare tutta l'aria: spesso allora il ritmo è reso più incalzante dall'interrogazione:

Non vedi, tiranno, / ch'io moro d'affanno; / che bramo che in pace / mi lasci morir? // Che ho l'alma sì oppressa, / che tutto mi spiace, / che quasi me stessa / non posso soffrir? *Ach.* II XI; Chi mai d'iniqua stella / provò tenor più rio? / Chi vide mai del mio / più tormentato cor? // Passo di pene in pene; / questa succede a quella; / ma l'ultima che viene / è sempre la peggior *Tem.* I VI.

2. *Il piano extradrammatico*

Benché si possa affermare, semplificando un poco, che il fondamentale rapporto che unisce i due piani individuati sia comunque un rapporto di natura analogica, si distingue ora tra le figure di analogia vere e proprie, codificate già dalla retorica classica e riformulate qui avanti secondo criteri d'ordine essenzialmente grammaticale, e le formulazioni sentenziose, in cui l'analogia è asservita, nei due sensi dell'induzione e della deduzione, all'acquisto di riflessioni di più netta portata astrattiva.

Le arie che contemplano inserti sentenziosi o figure analogiche o le due cose insieme sono complessivamente 237 (38,34%), in lieve ma progressiva diminuzione, come già detto. Più interessante è analizzare separatamente il trattamento, nel corso dell'opera metastasiana, di sentenze e figure analogiche.[4] Le due tipologie sembrano infatti, nel pur complessi-

4. D'ora in poi nelle analisi diacroniche i melodrammi metastasiani saranno per sem-

vo sfoltimento, controbilanciarsi: alla più netta rarefazione delle arie che presentano figure analogiche (gruppo I: 19,88%; II: 17,39; III: 13,3) risponde la persistenza e anche l'aumento di quelle sentenziose (I: 20,45%; II: 24,78; III: 21,18); si aggiunga che è nella prima fase della produzione melodrammatica che trovano posto i tipi analogici più rari, con rapporto esplicito tra i piani (si tratta delle similitudini e delle identificazioni: I: 4,54%; II: 3,47; III: 2,46; cfr. più avanti). Metastasio insomma riduce mediamente il numero delle arie figurative, più complesse, al limite concettose, e in genere meno aderenti allo sviluppo della vicenda, e rinsalda quello delle sentenziose, che rappresentano sempre più il principale controcanto ai fatti del dramma, in accordo con il generale processo di semplificazione strutturale proprio della stagione tarda. Non così sempre: l'eccezione più spiccata è quella del *Re pastore*, privo di arie sentenziose – quattro le analogiche –, cioè del melodramma che per brevità e linearità più risulta affine ad una festa teatrale («allegro, tenero, amoroso, corto», lo definisce in una lettera l'autore),[5] nel quale non sorprende che sia parso meno necessario l'apporto di quel forte connotatore ideologico che è la convenzione gnomica.[6] E ancora si veda la distribuzione delle arie extradrammatiche lungo gli atti del dramma: a prevalere, quantitativamente (89) e proporzionalmente (37,55% delle extradrammatiche; 40,63% delle arie dell'atto), è sempre il primo atto, benché superi non di molto il terzo (75; 31,64%; 39,18%); ad un capo, dunque, il luogo delle affermazioni di principio, dell'indicazione di modelli e valori che il dramma provvederà a confermare o smentire; all'altro, la verifica e il ritrovamento di un senso

plicità ripartiti in tre gruppi, il primo formato dai sette melodrammi che precedono la nomina a poeta cesareo (da *Did.* ad *Art.*), il secondo dalle opere del periodo di massimo successo e di più intensa produzione (nove melodrammi, da *Dem.* a *Tem.*), il terzo dagli ultimi dieci melodrammi, composti, a intervalli più larghi, nella stagione della maturità dopo la sosta dal 1736 al '40 (da *Zen.* a *Rugg.*). Inutile osservare l'opinabilità della suddivisione scelta, che vuole servire solo a evidenziare gli aspetti più notevoli di tendenze quantitative complesse, non a ricondurle forzatamente all'univocità.

5. A Carlo Brioschi, il celebre Farinello, il 6 novembre 1751 (Brunelli 1949-54, III, 682).

6. Proprio tale carattere appartato rispetto agli altri melodrammi sembra aver colto la messa in musica di Mozart, sulla cui forma, più cameristica, di «serenata» insistono Petrobelli - Rehm 1985, XI-XIII. Sui tratti di tradizionale «dramma per musica» del libretto e sulle modifiche mozartiane cfr. anche la bella analisi di Strohm 1979, 363-87.

più universale della vicenda; nel mezzo, lo svolgimento più asciutto e ricco di fatti del secondo atto.

Resta da appuntare ancora qualche nota sparsa riguardo al comportamento di singoli melodrammi. *Semiramide* e *Demetrio*, opere entrambe giovanili, si segnalano per il numero equivalente o maggioritario – 12 su 24 e 17 su 31 – di arie extradrammatiche rispetto a quelle drammatiche, grazie alla nutrita presenza, in particolare nel secondo, di tipi analogici: tali proporzioni non saranno mai in seguito neppure avvicinate. *Issipile* e *Clemenza di Tito* sono invece accomunate dall'imponente spiegamento di arie extradrammatiche, quasi tutte del tipo sentenzioso, nel primo atto (*Iss.* I III-VII, X, XIII: 7 su 9; *Cl.* I II-VII, IX: 7 su 10), con l'effetto di porre in risalto subito ad inizio di dramma i profondi conflitti ideologici che solcano le due vicende.[7] Infine, due melodrammi d'ambiente storico e caratterizzati dal precipitoso e tragico succedersi degli eventi nel finale come *Catone in Utica* e *Attilio Regolo* presentano invece un'eccezionale esiguità di arie non drammatiche nel terzo atto (2 e 1).

2.1. *Sentenze*

Il *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca analizza le potenzialità argomentative della massima nell'ambito della più vasta indagine sui rapporti che intercorrono tra forma del discorso e comunione dell'uditorio: la concisa esattezza della sentenza risulta decisiva nel provocare l'immediata adesione degli astanti in quanto veicola in modo impressivo e convincente il contenuto di una norma, e sa rivelarsi inoltre particolarmente efficace poiché si regge sulla presunzione di un accordo stabilito *a priori*. Sulla scorta di Aristotele, i due autori ne sottolineano poi il «carattere etico», in quanto espressione di un giudizio di valore, che viene enunciato «per suggerire che è applicabile a una situazione particolare».[8] La portata universale di questa forma scorciata di ragionamento non può che rivelarsi essenziale nel contesto di un'opera come quella

7. Sulla non convenzionale forza drammatica del conflitto inscenato nell'*Issipile*, cfr. Joly 1983, 33-55.

8. Perelman - Olbrechts-Tyteca 1958, 175 (e vedi Aristotele, *Ret.* 1394*a*); sull'impiego dell'aforisma nella lirica settecentesca, si veda ora Mengaldo 2000.

metastasiana, che – vale forse qui la pena di ricordarlo – appartiene ad un genere fondato proprio sulla contrapposizione di un parlante ad un molteplice uditorio, composto, da un lato, dall'insieme dei personaggi sulla scena – e talvolta dal personaggio monologante, uditore di sé stesso –, dall'altro, dal pubblico in sala e da quello dei lettori. Non stupisce dunque la capillare diffusione di tale espediente argomentativo all'interno dei melodrammi, senza eccezione di categoria di personaggi e di situazione drammatica. Anche in ciò si potrà rinvenire una prova della profonda coerenza interna nel sistema di valori, e nelle forme che quei valori esprimono, del mondo letterario metastasiano, di cui ogni personaggio partecipa in egual misura.

Prima di venire all'esemplificazione, è necessario però appuntare due premesse generali: che le formulazioni sentenziose non sono in alcun modo di esclusiva pertinenza dell'aria, poiché è dato trovarne, ad apertura di pagina, nei recitativi, anche al di fuori della clausola rimata;[9] che i casi di arie che combinano sentenze e figure analogiche verranno trattati nell'ambito di quelle figure (§ 2.2). Rinviando ad un secondo momento l'analisi di alcuni caratteristici impieghi dell'aria sentenziosa da parte di determinate tipologie di personaggi, qui subito, prescindendo da chi le pronuncia, si procederà all'osservazione dei modi in cui la sentenza si insedia nel corpo dell'aria, ponendosi a fronte del piano drammatico oppure iterandosi fino al punto di occuparla interamente. L'indagine dei rapporti che intercorrono tra i due piani del discorso si rivela utile essenzialmente al fine di individuare le fondamentali modalità di ragionamento che informano l'argomentare dei personaggi metastasiani. Una prima elementare distinzione oppone da un lato i casi in cui la formulazione sentenziosa preceda il riferimento esplicito alla vicenda a quelli, dall'altro, in cui si dia ordine inverso; alle due disposizioni sembrerebbero intuitivamente corrispondere procedimenti logici rispettivamente deduttivi (da una verità generale a una particolare) e induttivi (da dati contingenti a una regola universale). In base a ciò, la scarsa frequenza del primo tipo potrebbe spingere a considerare la maggior parte delle riflessioni esposte nelle arie come originali acquisizioni sapienziali, innescate dagli eventi

9. Se ne veda una prima breve campionatura in Alfieri 1986.

scenici. In realtà a un'analisi più accurata risulta che è la forma logica di tipo deduttivo a risultare prediletta dai personaggi sulla scena, che, piuttosto che congetturare in norme astratte la propria vicenda, preferiscono applicare al proprio caso il sistema codificato di leggi e valori in cui si trovano ad agire.

La sequenza deduttiva – come già detto, scarsamente rappresentata – può essere messa a frutto per porre a confronto una consuetudine o una convinzione diffusa con l'eccezionalità del proprio caso personale, di modo che il discorso procede per opposizione e contrasto:

> *Quel fingere affetto, / allor che non s'ama, / per molti è diletto*; / ma pena la chiama / quest'alma non usa / a fingere amor. // Mi scopre, m'accusa, / se parla, se tace, / il labbro, seguace / de' moti del cor *Ez.* II VII; *È falso il dir che uccida, / se dura, un gran dolore, / e che, se non si muore, / sia facile a soffrir.* // Questa, ch'io provo, è pena / che avanza ogni costanza, / che il viver m'avvelena / e non mi fa morir *Adr.* II XII;

con i momenti dell'enunciazione teorica e della sua applicazione scanditi, nell'ultimo esempio, fra le due parti dell'aria. Così anche, ma senza opposizione di senso, e anzi con fluida consequenzialità logica nella successione dei due piani del discorso, in *Iss.* I VI: «*Perché l'altrui misura / ciascun dal proprio core, / confonde il nostro errore / la colpa e la virtù.* // Se credi tu con pena / pietà nel petto mio, / credo con pena anch'io / che un traditor sei tu», in cui a tutta prima il parallelismo sintattico e le numerose riprese lessicali della seconda strofa sembrano implicare una stretta corrispondenza semantica, incentrata sulla locuzione «con pena» (come a dire: 'il tuo cuore malvagio ti porta a diffidare della mia pietà'; 'il mio cuore pietoso non mi può far credere alla tua malvagità'). In realtà Rodope, «amante ingannata», lungi dallo sperare fedeltà dal crudele Learco, è ormai del tutto disillusa. Ora, a non consentire fraintendimenti sta proprio la massima enunciata nella prima strofa: *con pena* varrà dunque al v. 5 'a fatica', al v. 7 'con dolore' (egli tuttavia è amato).

Quanto alla possibilità di un approfondimento della riflessione su più piani, va segnalato che il procedimento deduttivo si restringe di solito ad un unico passaggio logico, semmai riproposto per via di iterazione-variazione: unico infatti il caso di *Al.* I IV, che si articola in forma di sillogismo: premessa maggiore vv. 1-3, premessa minore vv. 4-5, conclusione vv.

6-7: «*Chi vive amante, sai che delira; / spesso si lagna, sempre sospira, / né d'altro parla che di morir. //* Io non mi affanno, non mi querelo; / giammai tiranno non chiamo il Cielo: / dunque il mio core d'amor non pena, / o pur l'amore non è martìr», dove non sarà privo di significato che la rigida disposizione degli argomenti da parte dell'«amante occulta» Erissena compensi la falsità della dichiarazione finale, quasi a dirci per contrasto che i ragionamenti dei personaggi metastasiani, ove sinceri, non necessitano, al contrario di questo, di complesse dimostrazioni per imporsi.[10]

La sequenza tipica dell'induzione, largamente maggioritaria, solo in minima parte ospita il procedimento ragionativo corrispondente; anche in questi casi la scansione strofica soccorre quella logica:

Son sventurato; ma pure, o stelle, / io vi son grato che almen sì belle / sian le cagioni del mio martìr. // *Poco è funesta l'altrui fortuna, / quando non resta ragione alcuna / né di pentirsi, né d'arrossir Adr.* III VIII; Par che di giubilo / l'alma deliri, / par che mi manchino / quasi i respiri, / che fuor del petto / mi balzi il cor. // *Quanto è più facile / che un gran diletto / giunga ad uccidere / che un gran dolor! Ciro* I III; Io nemica! A torto il dici. / Gli hai nell'alma i tuoi nemici; / e con te l'altrui rigore / or sarebbe crudeltà. // *Soffre pena assai funesta / un malvagio, a cui non resta / altro frutto che il rossore / della sua malvagità Tr.* II XIII.

Più spesso la posposizione della massima non ricalca la direzione del ragionamento, ma esplica piuttosto una precisa funzione argomentativa: dislocando le proposizioni sentenziose in chiusura d'aria, il personaggio ne sfrutta la memorabilità e il valore persuasivo per conferire al proprio ragionamento maggiore solidità ed energia:

Odi quel fasto? / Scorgi quel foco? / Tutto fra poco / vedrai mancar. // *Al gran contrasto / vedersi appresso / non è l'istesso / che minacciar Sem.* III VI; No, non chiedo, amate stelle, / se nemiche ancor mi siete: / non è poco, o luci belle, / ch'io ne possa dubitar. // *Chi non ebbe ore mai liete, / chi agli affanni ha l'alma avvezza, / crede acquisto una dubbiezza, / ch'è principio allo sperar Demof.* II VII; Basta così, t'intendo: / già ti spiegasti appieno, / e mi diresti meno, / se mi dicessi più. // *Meglio parlar tacendo: / dir molto in pochi detti / de' violenti affetti / è solita virtù Ciro* I II; Quando parto e non rispondo, / se comprendermi pur sai, / tutto dico

10. Rinvengo un altro esemplare del tipo sillogistico solo nello spazio metadrammatico della licenza, in cui il parlante coincide con il poeta: «Sempre l'istesso aspetto / ha la virtù verace; / benché in diverso petto, / diversa mai non è. // E ogni virtù più bella / se in te, signor, s'aduna, / come ritrarne alcuna / che non somigli a te?» *Cl.* III lic.

il mio pensier. // *Il silenzio è ancor facondo, / e talor si spiega assai / chi risponde col tacer Tem.* II III.

Il ricorso al piano impersonale della massima può ulteriormente intensificarsi nel caso che i personaggi metastasiani abbandonino completamente il livello drammatico, in un tentativo più radicale di astrazione dalle contingenze dell'azione teatrale; avremo allora arie interamente sentenziose, in cui la scansione del discorso dipenderà dalla frequenza e dalla varietà dei detti esemplari. Esaminiamo in prima battuta i casi in cui un medesimo concetto viene ripreso senza sostanziali integrazioni: la maggior parte degli esempi presenta la consueta bipartizione, a ricalcare la scansione metrica dell'aria:

A dispetto d'un *tenero affetto*, / farsi schiava d'un LACCIO TIRANNO / *È UN AFFANNO, CHE PARI NON HA*. // *NON SI VIVE*, se viver conviene / CHI S'ABORRE chiamando suo bene, / a *chi s'ama* negando pietà *Tem.* II VI (con disposizione a chiasmo degli elementi del discorso in corrispondenza semantica, qui e avanti sempre evidenziati); Avran le serpi, o cara, / con le colombe il nido, / quando un *amico* infido / fido AMATOR *SARÀ*. // Nell'anime innocenti / varie *NON SON* fra loro / le limpide sorgenti / d'AMORE e d'*amistà Er.* III V (con disposizione chiastica e inversione di segno da una strofa all'altra); *Respira* al SOLO ASPETTO / del porto, che lasciò, / chi al porto *NON SPERÒ* / di far ritorno. // A tutti *è dolce oggetto*, / dopo il *NOTTURNO ORROR*, / quel RAGGIO PRECURSOR / che annuncia il giorno *Rom.* III I.

Il ragionamento può anche frammentarsi ulteriormente all'interno di una delle strofe e scandirle così in due parti coincidenti con il distico:

Ah, che né *mal* verace, / né vero *ben* si dà; / PRENDONO QUALITÀ / da' *NOSTRI AFFETTI*. // Secondo in guerra o in pace / trovano il *NOSTRO COR*, / CAMBIANO DI COLOR / tutti gli *oggetti Demof.* III III; Nel cammin di nostra vita, / *senza i rai del Ciel* cortese / SI SMARRISCE ogni alma ardita, / trema il cor, vacilla il piè. // A compir le belle imprese / l'arte giova, il senno ha parte; / ma VANEGGIA il senno e l'arte / *quando amico il Ciel non è Er.* I VII (entrambe disposizioni a chiasmo);

oppure tutta l'aria può frangersi in sottounità, ad accogliere una seriazione asindetica:

Sol *del Tebro* in su *la sponda* / non germoglia un BELL'ORGOGLIO; / d'ALME GRANDI al *Campidoglio* / sol cortese il Ciel non fu. // *Altre piagge* il sol feconda;

/ v'è CHI *altrove* IL GIUSTO ONORA; / scalda i petti *altrove* ancora / qualche raggio di VIRTÙ *Tr.* II V.

Medesime modalità di articolazione del ragionamento presentano quelle arie in cui vi sia progressione semantica o concettuale da una strofa all'altra: si dà scansione *a*) fra le due strofe; *b*) fra una strofa e due distici; *c*) in varie sottounità strofiche:

a) Tardi s'avvede / d'un tradimento / chi mai di fede / mancar non sa. // Un cor verace, / pieno d'onore, / non è portento, / se ogni altro core / crede incapace / d'infedeltà *Cl.* III I; Fu troppo audace, è vero, / chi primo il mar solcò, / e incogniti cercò / lidi remoti. // Ma senza quel nocchiero / sì temerario allor, / quanti tesori ancor / sariano ignoti! *Tem.* I XIV; *b*) Di pietà, d'aita indegno / a ragion se stesso rende / chi di sé cura sol prende, / chi soccorso altrui non dà. // Questa innata alterna cura / giusta legge è di natura: / la prescrive a ognun che vive / la pietosa umanità *Rugg.* III I; *c*) Ah, non è vano il pianto / l'altrui rigore a frangere: / felice chi sa piangere / in faccia al caro ben! // Tutte nel sen le belle / tutte han pietoso il core; / e presto sente amore / chi ha la pietà nel sen *Sem.* I XII (4 dist.); Non dura una sventura, / quando a tal segno avanza: / principio è di speranza / l'eccesso del timor. // Tutto si muta in breve; / e il nostro stato è tale, / che, se mutar si deve, / sempre sarà miglior *Demof.* III VIII (I str.: 2 distici; II str.: I v. + 3 vv.).

Per finire, va segnalato che la compresenza di più sentenze può essere motivata in alcuni contesti dalla necessità di smentire una massima corrente in aperta contraddizione con una particolare situazione del personaggio; in questo caso, alla confutazione farà allora seguito una riformulazione – o per lo meno un tentativo – del detto sapienziale che tenga conto delle nuove acquisizioni al patrimonio di esperienza del locutore:

Ogni amator suppone / che della sua ferita / sia la beltà cagione, / ma la beltà *non è*. // E' un bel desio, che nasce / allor che men s'aspetta; / si sente che diletta, / ma non si sa perché *Did.* II X; *Non è ver* che sia contento / il veder nel suo tormento / più d'un ciglio lagrimar: // ché l'esempio del dolore / è uno stimolo maggiore, / che richiama a sospirar *Art.* III VI; *Non è ver*, benché si dica, / che dal Ciel non fu permesso / altro pregio al nostro sesso / che piacendo innamorar. // Noi possiam, quando a noi piace, / fiere in guerra, accorte in pace, / alternando i vezzi e l'ire, / atterrire ed allettar *Iss.* I V.

Quanto ai personaggi e ai contesti in cui le arie sapienziali trovano posto, occorre distinguere innanzitutto i casi in cui a pronunciare l'assio-

ma siano caratteri contraddistinti dalla volontà di dominare le passioni attraverso l'esercizio della ragione da quelli in cui l'*habitus* ragionativo, fondandosi su false premesse (o, con Perelman, «presunzioni»),[11] viene applicato a sostegno di personali obiettivi ed è quindi piegato a favorire passioni irrazionali; in questi ultimi, il valore assolutizzante della sentenza è sfruttato, in virtù dei suoi pregi argomentativi, per l'acquisizione di un consenso che sarebbe loro altrimenti precluso, se posto a confronto con il rigido schema di principi morali che guida gli altri personaggi del dramma. Se ne avvarranno pertanto i vari «cattivi», i quali del resto spesso manifestano la loro incertezza e, con pochissime eccezioni, risultano alla fine del dramma, dal momento in cui giungono al fallimento del loro proposito, subito disposti ad una provvidenziale conversione che ne ricomponga i dissidi con il sistema di valori fino a poco prima avversato (si pensi per esempio al personaggio di Medarse, nel *Siroe*, che nello spazio di un solo atto trascorre dall'esaltazione del delitto, che gli procurerebbe il regno destinato al fratello, III VIII – l'aria è citata qui avanti –, a quella dell'innocenza e della virtù, III XIV). E poiché costoro giustificano la loro linea d'azione basandosi su un accordo di presunzioni, piuttosto che di valori generalmente condivisi, il detto memorabile non potrà che accogliere una norma apparente, destinata poi, il più delle volte, a smentirsi nel proseguire del dramma. In *Did.* I VII, ad es., l'assioma di partenza è collocato in fine del recitativo, nella cui ultima parte frequentemente ha inizio il ragionamento sentenzioso: «[*recit.*: ARASPE] E come, oh dèi! / la tua virtude... / [IARBA] Eh! che virtù? Nel mondo / o virtù non si trova, / o è sol virtù quel che diletta e giova. // [*aria*] Fra lo splendor del trono / belle le colpe sono, / perde l'orror l'inganno, / tutto si fa virtù. // Fuggir con frode il danno / può dubitar se lice / quell'anima infelice, / che nacque in servitù». Siamo in chiusa di un breve diverbio tra Iarba e Araspe: costui si rifiuta di eseguire gli ordini del re, che gli impongono di uccidere Enea con la frode; il re africano pone allora bruscamente termine alla discussione con una massima lapidaria e nega ogni diritto di replica al fedele vassallo, prolungando il ragionamento sentenzioso nell'aria successiva, bipartito fra le quartine. Il primo e fondamentale momen-

11. Cfr. Perelman - Olbrechts-Tyteca 1958, 74-78.

to, riassumibile grosso modo nel concetto della virtù come privilegio del più forte, riprende direttamente la battuta del recitativo, anche attraverso la ripetizione lessicale (*virtù*), su cui però innesta, a ricordare all'interlocutore la sua subalternità, l'argomento della supremazia del sovrano anche in ambito morale, poi reso più esplicito nella sprezzante chiusa della seconda strofa. Non diversamente Olinto, nel *Demetrio* (II III), interrompe Mitrane e ne liquida gli argomenti, ancora tra recitativo e aria, attraverso una serie di variazioni aforistiche sul tema dell'infedeltà amorosa di cui sarà memore Da Ponte: «[*recit.*] eh! che in amore / fedeltà non si trova. In ogni loco / si vanta assai, ma si conserva poco. // [*aria*] È la fede degli amanti / come l'araba fenice: / che vi sia, ciascun lo dice; / dove sia, nessun lo sa [...]».

In forma invece di soliloquio si presentano i casi analoghi, anche per il loro estendersi dal recitativo all'aria, di Medarse nel *Siroe* e di Learco nell'*Issipile*, dove il parlante esorta sé stesso all'azione:

> [*recit.*] Ne' mali estremi ogni rimedio è giusto. // [*aria*] Benché tinta del sangue fraterno, / la corona non perde splendor. // Quella colpa che guida sul trono, / sfortunata non trova perdono; / ma felice, si chiama valor *Sir.* III VIII; [*recit.*] Vincasi pure / per sorte o per ingegno: / sempre di lode il vincitore è degno. // [*aria*] Ogni amante può dirsi guerriero, / ché diversa da quella di Marte / non è molto la scuola d'Amor. // Quello adopra lusinghe ed inganni: / questo inventa l'insidie, gli agguati; / e si scorda gli affanni passati / l'uno e l'altro quand'è vincitor *Iss.* I X.

Ma le arie sentenziose esortative all'azione non sono di esclusiva competenza di «falsi» ragionatori quali quelli appena richiamati: esse possono infatti venir pronunciate da personaggi virtuosi, con il fine di consigliare un interlocutore confuso e in difficoltà. Tali requisiti individuano una ben precisa categoria, quella di servitori («generali dell'armi», capitani delle guardie), o di amici, confidenti fedeli dei protagonisti della vicenda: i vari Arasse, Megabise, Mitrane, ecc. ecc., che trovano la propria ragion d'essere drammatica proprio in quest'opera di disinteressato sostegno. E, che queste figure, nei loro tratti principali, incarnino un tipo fisso da un melodramma all'altro, è ben evidente negli esempi a seguire, in cui la modalità argomentativa sembra conformarsi rigidamente su di uno stesso schema: ad un primo momento del discorso, drammatico, conden-

sato nella prima strofa, in cui viene specificata, o almeno allusa, la problematica condizione dell'interlocutore, fa seguito, nella strofa successiva, un secondo, extradrammatico, in cui la sentenza viene a suggerire il comportamento da adottare o la decisione da prendere:

[ARASSE] Se pugnar non sai col fato, / innocente sventurato, / basto solo al gran cimento, / quando langue il tuo valor. // Rende giusto il tradimento / chi punisce il traditor *Sir.* II VIII; [MEGABISE] Ardito ti renda, / t'accenda di sdegno / d'un figlio il periglio, / d'un regno l'amor. // È dolce ad un'alma, / che aspetta vendetta / il perder la calma / fra l'ire del cor *Art.* III III; [ADRASTO] Non odi consiglio? / Soccorso non vuoi? / È giusto se poi / non trovi pietà. // Chi vede il periglio, / né cerca salvarsi, / ragion di lagnarsi / del fato non ha *Demof.* III I.

Restano ancora da inventariare alcune tipologie di personaggi, reperibili nella maggior parte dei melodrammi metastasiani: in primo luogo quella degli eroi, sostenitori delle fondamentali virtù di fortezza, integrità morale, impavido stoicismo di fronte alle traversie della vita, che hanno in Regolo il loro più cospicuo e riuscito rappresentante. Nei momenti di estremo pericolo, costoro non perdono occasione di proclamare il proprio coraggio e la propria nobiltà d'animo (si noti che tutti gli esempi che seguono sono accomunati dalla presenza nell'aria appunto del termine *alma*), con tanta più energia in quanto si propongono come l'ideale soggetto logico di una massima dal valore assoluto. Con sentenza nella II strofa, a motivare l'atteggiamento o la presa di posizione del personaggio assunti nella I:

[EZIO] Guarda pria se in questa fronte / trovi scritto alcun delitto, / e dirai che la mia sorte / desta invidia e non pietà. // *Bella prova è d'alma forte / l'esser placida e serena, / nel soffrir l'ingiusta pena / d'una colpa che non ha Ez.* III I; [REGOLO] Non perdo la calma / fra' ceppi o gli allori: / non va sino all'alma / la mia servitù. // *Combatte i rigori / di sorte incostante / in vario sembiante / l'istessa virtù Att.* I VIII;

con sentenze su tutta l'aria, articolate simmetricamente in due parti:

[OSROA] Non ritrova un'alma forte / che temer nell'ore estreme: / la viltà di chi lo teme / fa terribil il morir. // Non è ver che sia la morte / il peggior di tutti i mali: / è un sollievo de' mortali, / che son stanchi di soffrir *Adr.* III VI,

dove il ragionamento si sviluppa di assioma in assioma per così dire a gradini: la prima massima condensa nel distico iniziale la presentazione del-

l'esemplare eroismo del parlante, mentre la seconda, a sbalzare ulteriormente la virtù appena esaltata, le oppone l'atteggiamento contrario di fronte alla prova suprema; nella strofa successiva, forte di tanta determinazione, il personaggio può allora smentire il comune timore per la morte, con la negazione recisa di un terzo apoftegma, e controsentenziare in chiusura di quartina.[12] Infine – è il caso di *Al.* I III –, una breve sentenza può anche fungere da argomento *e contrario* per determinare i pregi del comportamento del guerriero virtuoso: «[ALESSANDRO] *Vil trofeo d'un'alma imbelle / è quel ciglio allor che piange*: / io non venni insino al Gange / le donzelle a debellar. // Ho rossor di quegli allori, / che non han fra' miei sudori / cominciato a germogliar».

Ma la categoria di figure sceniche più folta, poiché rappresentata senza eccezioni in ciascun melodramma da più di due personaggi, è quella degli innamorati, fortunati o sfortunati che siano. Agli amanti non corrisposti, che devono sottostare alla volubilità o al rifiuto degli amati, spetta il ruolo di teorizzatori esperti dell'irrazionalità del sentimento amoroso; la condizione particolare del parlante può allora essere dedotta in seguito ad un breve *excursus* di situazioni topiche, come nel primo esempio, o al contrario motivata per induzione di una norma generale, come nel secondo, oppure i due movimenti possono combinarsi, con schema a chiasmo (terzo es.), o infine occupare tutta l'aria (l'ultimo):

[ARBACE] *È in ogni core / diverso amore: / chi pena ed ama / senza speranza; / dell'incostanza / chi si compiace; / questo vuol guerra, / quello vuol pace; / v'è fin chi brama / la crudeltà.* // Fra questi miseri / se vivo anch'io, / ah, non deridere / l'affanno mio, / ché forse merito / la tua pietà! *Cat.* I XIII; [ALCESTE] Quel labbro adorato / mi è grato, m'accende, / se vita mi rende / se morte mi dà. // *Non ama da vero / quell'alma, che ingrata / non serve all'impero / d'amata beltà Dem.* III IV; [TAMIRI] D'un genio che m'accende, / tu vuoi ragion da me? / *Non ha ragione amore, / o, se ragione intende, / subito amor non è. // Un amoroso foco / non può spiegarsi mai.* / Di' che lo sente poco / chi ne ragiona assai, / chi ti sa dir perché *Sem.* III VII; [ARPALICE] Chi a ritrovare aspira / prudenza in core amante, /

12. La funzione eroica di questo personaggio, barbaro ma incorrotto, all'interno dell'*Adriano* è stata ben delineata da Joly 1983, 76-77: sarebbe proprio lo spettacolo del suo «sentimento profondo, totale, irrimediabile, di "odio" per l'imperatore» a evidenziare la «debolezza ciarliera del romano degradato» e a provocarne la presa di coscienza e il ravvedimento finale.

domandi a chi delira / quel senso che perdé. // Chi riscaldar si sente / a' rai d'un bel sembiante, / o più non è prudente, / o amante ancor non è *Ciro* III XIII.

Talora è il dolore per la perdita dell'altro a sollecitare il ricorso alla gnomica, che attesta infallibilmente il grado assoluto della disperazione (si procede sempre dalla sentenza al caso personale): «[ROSSANE] *Sceglier fra mille un core, / in lui formarsi il nido, / e poi trovarlo infido, / è troppo gran dolor. //* Voi che provate amore, / che infedeltà soffrite, / dite se è pena, e dite / se se ne dà maggior» *Tem.* I XIII; nel caso in cui manchi un esplicito richiamo alla realtà dell'azione scenica, il riferimento al piano drammatico può ridursi alla semplice esortazione per l'interlocutore a trarre partito dall'esperienza altrui: «[ENEA] *Tormento il più crudele / d'ogni crudel tormento / è il barbaro momento, / che in due divide un cor. // E' affanno sì tiranno, / che un'alma nol sostiene.* / Ah! nol provar, Selene, / se nol provasti ancor» *Did.* II IX.

All'opposto, la massima consente di esprimere il grado altrettanto assoluto della felicità per corresponsione amorosa (arie interamente intessute di sentenze; la descrizione degli effetti amorosi è introdotta nella II strofa, a seguire la mossa esclamativa della I nel primo esempio; il secondo si incentra sulla condizione ossimorica per eccellenza dell'amante):

[EGLE] Oh che felici pianti! / che amabile martìr! / pur che si possa dir: / "Quel core è mio". // Di due bell'alme amanti / un'alma allor si fa, / un'alma che non ha / che un sol desio *Zen.* II V; [ULANIA] Se per tutti ordisce Amore / così amabili catene, / è ben misero quel core / che non vive in servitù. // Son diletto ancor le pene / d'un felice prigioniero, / quando uniscono l'impero / la bellezza e la virtù *Er.* III VI;

e ancora si vedano i casi in cui il personaggio, anche rivolgendosi ad un fittizio uditorio (i fidi amanti del primo esempio), estende a una totalità la propria incapacità di nascondere il sentimento che lo brucia:

[MARZIA] È follia se nascondete, / fidi amanti, il vostro foco; / a scoprir quel che tacete / un pallor basta improvviso, / un rossor che accenda il viso, / uno sguardo ed un sospir. // E se basta così poco / a scoprir quel che si tace, / perché perder la sua pace / con ascondere il martir? *Cat.* I XV; [LARISSA] Ah, celar la bella face, / in cui pena un cor fedele, / è difficile, è crudele, / è impossibile dover! // Benché in petto amor sepolto, / prigioniero, contumace / frange i lacci, e fugge al volto / con gli arcani del pensier *Tr.* I III.

Rimane, a concludere questa rapida corsa fra i tipi fondamentali del melodramma metastasiano, un'ultima categoria di personaggi, che comprende e riassume in sé, per così dire, tutte le figure che nei tre atti animano la scena: il personaggio plurimo e indistinto del coro finale:[13]

Della vita nel dubbio cammino / si smarrisce l'umano pensier. // L'innocenza è quell'astro divino, / che rischiara fra l'ombre il sentier *Ez.* III ult.; Par maggiore ogni diletto, / se in un'anima si spande, / quand'oppressa è dal timor. // Qual piacer sarà perfetto, / se convien, per esser grande, / che cominci dal dolor? *Demof.* III ult.; È menzogna il dir che Amore / tutto vinca, e sia tiranno / della nostra libertà. // Degli amanti è folle inganno, / che, scusando il proprio errore / lo chiamar necessità *Zen.* III ult.; e si vedano ancora *Sir.* III ult., *Art.* III ult., *Dem.* III ult., *Tem.* III ult., *Ip.* III ult., *Nitt.* III ult.;

non stupisce, in questo luogo, l'alta concentrazione di massime sapienziali, a riassumere in modo memorabile l'insegnamento complessivo – la morale – della vicenda. Tra tutti si fermi l'attenzione sull'*Issipile*, il melodramma in cui il contrasto tra la ragione e le passioni dell'animo risulta più aspro e difficilmente conciliabile: il ritorno all'ordine finale non succede, come altrove, ad un provvidenziale pentimento, che ricomponga ogni dissidio in unanime concordia, ma al contrario necessita della soppressione violenta – e per propria mano – dell'eroe negativo. Proprio per compensare l'infrazione dei consueti moduli drammatici, il coro finale si preoccupa di sottolineare in due quartine sentenziose l'estremo predominio degli elementi razionali e della dirittura morale dei personaggi virtuosi: «È follia d'un'alma stolta / nella colpa aver speranza: / fortunata è ben tal volta, / ma tranquilla mai non fu. // Nella sorte più serena, / di se stesso il vizio è pena: / come premio è di se stessa, / benché oppressa, la virtù» *Iss.* III ult.[14]

13. Sebbene il termine «coro» indichi piuttosto una moltitudine che un gruppo ristretto di personaggi – e infatti generalmente alla fine del terzo atto sono presenti sulla scena folle o schiere di armati – non mancano però melodrammi in cui la restrizione è inequivocabile: alludo in particolare alla *Zenobia*, in cui dalle didascalie si deduce che si trovano sulla scena solo i personaggi fondamentali, privi di seguito, e all'*Ipermestra*, la cui ultima aria reca la dicitura «tutti».

14. Rimando ancora all'acuta lettura complessiva che di questo melodramma, all'interno della sequenza *Demetrio*, *Issipile*, *Adriano in Siria*, propone Joly 1983, 33-55.

2.2. *Figure di analogia*

Si passi ora all'esame delle figure «di pensiero» fondate su rapporti di similarità, che costituiscono uno dei due principali poli di aggregazione – l'altro è quello fondato su rapporti di «contiguità» – intorno ai quali si è via via condensata e strutturata nei secoli la retorica classica. L'indagine seguente è fondata, quanto ai criteri generali di classificazione delle figure, sulla proposta sistematica avanzata da Genette, che mi sembra permettere meglio di ogni altra, sulla base di criteri grammaticali non meno che logici, di inquadrarle coerentemente.[15] Di seguito si procederà così: dati i tre elementi: *a*) primo termine di paragone, *b*) modalizzatore: *come*, *simile a*, *somigliare*, *così* ecc., *c*) secondo termine di paragone, sarà l'assenza del modalizzatore a distinguere il campo della *similitudine*, che lo presenta sempre, da quello dell'*identificazione*; entro l'ambito dell'identificazione, poi, sarà l'assenza del primo termine di paragone a determinare invece il più ristretto campo d'applicazione della *metafora* (così procede anche Genette, che però opera un'ulteriore sottodistinzione in base alla categoria logica della motivazione dell'analogia e limita la metafora solo ai casi non motivati). Riassumendo, dunque, avremo: 1) *similitudine* (presenza tanto del primo termine di paragone quanto del modalizzatore); 2) *identificazione* (primo termine di paragone presente; modalizzatore assente);[16] 3) *metafora* (assenti sia il primo termine di paragone sia il modalizzatore). Dove è subito da notare che le differenze strutturali sono attenuate dal fatto che le tre figure non presentano ambiti di specializzazione tematica ma attingono tutte ad un medesimo serbatoio di comparanti tradizionali.

Similitudine. È la modalità analogica a maggior grado di esplicitazione, in quanto stabilisce con precisione quali rapporti intercorrono tra comparato e comparante e non richiede interpretazione alcuna degli elementi figurativi. Essa risulta nel complesso delle arie scarsamente impiegata (14 casi su 102 analogici complessivi) e sempre meno nel tempo (I gruppo: 5;

15. Cfr. Genette 1972.
16. Coincidente con quanto Bozzola 1996, 73, definisce *copula*, data la necessità di esprimere il rapporto di identificazione mediante il verbo *essere*, anche implicito.

II: 7; III: 2), poiché Metastasio le predilige la concisione logica dei procedimenti metaforici. Il ragionamento, articolato su due piani paralleli, si dispone ordinatamente nello spazio delle due strofe, a disegnare le bilanciate simmetrie tipiche dell'aria metastasiana: si veda ad es. nel caso seguente (Cat. I VII) la rete di rimandi *piangendo* - *lagrime*, *bella aurora* - *cara luce*, «conduce / sereno il dì» - «può [...] fugar la pena», imperniati sull'iterazione dell'aggettivo *sereno*, disponibile a qualificare referenti atmosferici e umani: «Piangendo ancora / rinascer suole / la bella aurora / nunzia del sole; / e pur conduce / sereno il dì. // *Tal* fra le lagrime, / fatta serena, / può da quest'anima / fugar la pena / la cara luce / che m'invaghì».

Tuttavia in genere è più frequente la presentazione del comparante nella seconda strofa, al contrario di quanto avviene nelle arie metaforiche che, similmente a queste, alternano piano drammatico ed extradrammatico. Va poi notato che lo stretto raffronto dei piani induce alla costituzione di fitte corrispondenze retoriche e sintattiche (si ricorderà che il primo esempio costituisce uno dei più rigidamente strutturati fra quelli presi in esame nella prima parte di questo lavoro):

> Quel destrier, che all'albergo è vicino, / più veloce s'affretta nel corso; / non l'arresta l'angustia del morso, / non la voce, che legge gli dà. // *Tal* quest'alma, che piena è di speme, / nulla teme, consiglio non sente; / e si forma una gioia presente / del pensiero che lieta sarà *Ol.* I III; Vuol tornar la calma in seno / quando in lagrime si scioglie / quel dolor che la turbò: / *come* torna il ciel sereno, / quel vapor, che i rai ci toglie, / quando in pioggia si cangiò *Att.* III VII;

in quest'ultimo caso, fatto salvo il forte valore strutturante assicurato dai parallelismi, monotonia e prevedibilità della costruzione sono attenuate mediante l'anastrofe interna alla proposizione temporale della seconda strofa: la duplice anafora (*quando*, *quel*) che marca il parallelismo semantico della similitudine è sì mantenuta, ma complicata dal ribaltamento dei versi conclusivi, anche a costo di creare una complicazione nell'ordine delle parole tanto violenta quanto estranea alle consuetudini metastasiane (posposto l'introduttore della subordinata *quando* al soggetto *vapor*, che si espande in una relativa limitativa).

È notevole che quasi tutti i casi di similitudine espansa sull'intera aria (4 su 5, con l'eccezione dell'*Artaserse*), con comparato nel recitativo, si collochino nella seconda parte dell'opera metastasiana, configurandosi

infine come l'unica modalità possibile di similitudine: al complesso gioco di rimandi tra figuranti e figurati del tipo prevalentemente giovanile vien preferita quindi la rappresentazione più libera dai vincoli della corrispondenza con il comparato, relegato al di fuori dell'aria, che è in ultima analisi una variante del tipo metaforico (su cui più avanti), da cui differisce solo per la presenza del modalizzatore, in genere all'inizio:

[*recit.*] Son pur solo una volta, e dall'affanno / respiro in libertà. Quasi mi persi / nel sentirmi d'Arbace / giudice nominar. Ma, superato, / non si pensi al periglio. / Salvai me stesso: or si difenda il figlio. // [*aria*] *Così* stupisce e cade, / pallido e smorto in viso, / al fulmine improvviso, / l'attonito pastor. // Ma, quando poi s'avvede / del vano suo spavento, / sorge, respira e riede / a numerar l'armento / disperso dal timor *Art.* II XV; [*recit.*] [...] Io son sì oppresso, / così confuso io sono, / che non so se vaneggio o se ragiono. // [*aria*] Fra stupido e pensoso, / dubbio *così* s'aggira / da un torbido riposo / chi si destò talor; // che desto ancor delira / fra le sognate forme, / che non sa ben se dorme, / non sa se veglia ancor *Cl.* II VII; [*recit.*] Oh incredibile, o strano / miracolo d'amor! Si muova all'ira, / è terribile Achille: arte non giova, / forza non basta a raffrenarlo: andrebbe / nudo in mezzo agl'incendi, andrebbe solo / ad affrontar mille nemici e mille. / Pensi a Deidamia, è mansueto Achille. // [*aria*] *Così* leon feroce / che sdegna i lacci e freme, / al cenno d'una voce / perde l'usato ardir, // ed a tal segno oblia / la ferità natia, / che quella man che teme / va placido a lambir *Ach.* II VI.

Identificazione. Il soggetto, ancora esplicito a sé e ai suoi interlocutori sulla scena, si definisce non tramite i propri concreti attributi, ma predicando quelli di un figurante che è altro da sé: si ha già quindi quella completa proiezione dell'io in una rappresentazione autonoma che sarà poi pienamente compiuta nei tipi metaforici. Si tratta del sottogruppo analogico meno numeroso (7 arie su 102, distribuite sparsamente su tutto l'arco dell'opera), e nei fatti rappresenta la variante ora del tipo con similitudine o metafora che sistema comparante e comparato nelle due strofe (secondo e terzo esempio), ora di quello soprattutto metaforico che occupa l'intera aria (primo esempio); l'identificazione può dare l'avvio a sviluppi metaforici (nel terzo esempio l'asserita identità fra io e *scoglio* consente l'applicazione al primo del verbo *frangere* omogeneo al secondo):

Son quel fiume, che gonfio d'umori, / quando il gelo si scioglie in torrenti, / selve, armenti, capanne e pastori / porta seco, e ritegno non ha. // Se si vede

fra gli argini stretto, / sdegna il letto, confonde le sponde, / e superbo fremendo sen va *Did.* I XIII; *Son* confusa pastorella, / che nel bosco a notte oscura, / senza face e senza stella, / infelice si smarrì. // Mal sicura al par di quella, / l'alma anch'io gelar mi sento: / all'affanno, allo spavento / m'abbandono anch'io così *Al.* III VIII; In mezzo alle tempeste, / scoglio battuto in mar / da lungi fa tremar / navi e nocchieri. // Fra l'onde più funeste / lo scoglio tuo *sarò*, / e il fasto io frangerò / de' tuoi pensieri *Sem.* III I;

sempre in ogni caso il rapporto analogico è fondato su di un comparante centrale, al quale eventualmente si raccordano altri minori. Proprio per questo la notissima arietta di *Ol.* II V è ben lungi dall'essere rappresentativa degli usi metastasiani, dal momento che enuncia paritariamente nella prima strofa molteplici rapporti analogici, con l'effetto per una volta di inscenare non una specifica condizione o uno stato d'animo ma il nodo di passioni che determina l'agire umano, in accordo con il carattere del personaggio che la declama, non partecipe ma saggio osservatore dell'azione (si vedrà più avanti che i pochi casi metaforici privi di un comparante centrale sono al contrario difficilmente interpretabili partitamente). Anche per un'altra ragione quest'aria è del tutto eccezionale: essa comprime nel breve spazio delle sue strofe tutte e tre le modalità analogiche qui osservate, trascorrendo dall'identificazione alla similitudine («qual nocchiero [...] ragion») alla metafora («ondoso orgoglio»), che amalgama infine piano del comparante e del comparato, ed è tale densità di rapporti semantici, combinata alla moltiplicazione dei comparanti, a permettere di innovare un repertorio analogico del tutto cristallizzato: «*Siam* navi all'onde algenti / lasciate in abbandono: / impetuosi venti / i nostri affetti *sono*: / ogni diletto *è* scoglio: / tutta la vita *è* mar. // Ben, qual nocchiero, in noi / veglia ragion; ma poi / pur dall'ondoso orgoglio / si lascia trasportar».

Metafora. Occorre subito porre una restrizione al campo d'indagine. Non interessa qui indagare gli usi isolati delle metafore in Metastasio, peraltro di qualità fortemente convenzionale (ad es.: «Se fra *catene* il core / ho da sentirmi in sen, / scegliere io voglio almen / le mie *catene*» *Er.* II V 1-4), ma solo quelli con effetto strutturante e dunque efficace sull'argomentazione dell'aria o di una sua porzione. Più precisamente, le for-

mazioni metaforiche saranno analizzate nelle pagine seguenti solo se combinate in un'immagine articolata, sulla quale il personaggio proietta e astrae la propria vicenda, qualora cioè il rapporto analogico non coinvolga semplicemente due vocaboli, l'uno sostitutivo dell'altro, bensì, biunivocamente, due piani della rappresentazione. Se da un lato il carattere continuato del piano metaforico accomuna questo tipo di metafora all'allegoria, da questa però essa si discosta per la formulazione non enigmatica e *in praesentia* del comparato. Impiego a stretto contatto con il comparato, finalità espressive e serbatoio metaforico la accomunano piuttosto alla similitudine, di cui finisce per costituire una sorta di variante implicita.[17]

La nettissima preferenza per le arie analogiche a struttura metaforica su quelle con similitudine o identificazione (81 su 102 analogiche complessive) si spiega certamente con il carattere condensato della figura, che oblitera l'espressione del modalizzatore e del primo termine di paragone in favore della diretta rappresentazione del piano extradrammatico. Per le stesse ragioni, Metastasio non dispone spesso figuranti metaforici in una sola strofa e figurati reali nell'altra, a evitare che la stretta vicinanza in strutture paritetiche ponga troppo meccanicamente in risalto il gioco di corrispondenze; nella grande maggioranza dei casi (61 su 81) il campo metaforico comprende tutta l'aria, sì da ottenere che il passaggio dalle vicende del dramma alla figurazione sia segnato dallo stacco metrico-musicale fra recitativo e aria (in ciò è già una prima differenza dalla prassi sentenziosa, che si pone anche a cavallo dei due, come si è visto). Quando poi la figura presiede ad una parte soltanto dell'aria, essa non rinuncia a tale effetto, occupando più spesso la prima strofa (14 casi su 20): anche questo a contrasto con la collocazione abituale della sentenza, che predilige la clausola. Si vedano ad esempio:

O placido il mare / lusinghi la sponda, / o porti con l'onda / terrore e spavento, / è colpa del vento, / sua colpa non è. // S'io vo con la sorte / cangian-

17. Sull'aristotelica «metafora per analogia» (*Poet.* 1457*b*) si fonda anche l'utile distinzione di Perelman - Olbrechts-Tyteca 1958, 393, fra *tema*, su cui verte il discorso (primo termine di paragone), e *foro*, che sostiene il ragionamento (secondo termine). Per le differenti valenze di metafora e allegoria e i confini storicamente labili fra di esse, cfr. Folena 1980.

do sembianza, / virtù l'incostanza / diventa per me *Sir.* I VIII; Se il caro figlio / vede in periglio, / diventa umana / la tigre ircana; / e lo difende / dal cacciator. // Più fiero core / del tuo non vidi; / non senti amore, / la prole uccidi; / empio ti rende / cieco furor *Sir.* III II;

dove, nel primo caso, il piano del figurante, anche metricamente più ampio, supera per ricchezza descrittiva quello del figurato (all'equivalenza di *mare* - *io* e *vento* - *sorte* non fanno seguito gli elementi *sponda, onda* e l'annotazione *placido*); nel secondo, il ritorno al comparato è utile a contraddire iperbolicamente il comparante (cfr. anche *Art.* II XIII). Ma metafora e sentenza possono talora combinarsi, conseguendo in tal modo la doppia gradazione dalle vicende drammatiche (recitativo) alla rappresentazione figurata (I str.) e da questa all'estrazione di una massima di valore universale (II str.):

Il nocchier, che si figura / ogni scoglio, ogni tempesta, / non si lagni se poi resta / un mendico pescator. // Darsi in braccio ancor conviene / qualche volta alla Fortuna; / ché sovente in ciò che avviene / la Fortuna ha parte ancor *Ez.* I V; Non speri onusto il pino / tornar di bei tesori / senza varcar gli orrori / del procelloso mar. // Ogni sublime acquisto / va col suo rischio insieme; / questo incontrar chi teme, / quello non dee sperar *Tr.* II XIV.

È da notare poi che raramente l'immagine è priva di un centro metaforico, di immediata identificazione con il personaggio di cui si predica nelle prossimità del testo, e si frammenta quindi in una pluralità di metafore di pari importanza, più ardue da classificare, come in *Demof.* III VI: «Odo il *suono* de' queruli accenti; / veggo il *fumo* che intorbida il giorno; / strider sento le *fiamme* d'intorno, / né comprendo l'*incendio* dov'è. // La mia tema fa il dubbio maggiore; / nel mio dubbio s'accresce il timore; / tal ch'io perdo per troppo spavento / qualche scampo che v'era per me», in cui i comparanti alludono tutti indistintamente allo stato di allarmante confusione del protagonista, e collaborano oscuramente a descriverlo anche attraverso questa loro irriducibilità al piano reale (altri casi, imbastiti sul tradizionale campo della navigazione marina: *Art.* I XV; *Tr.* I VII).

Si passi ora a considerare le figure che impegnano l'intera aria. Emerge anzitutto come spessissimo tali arie siano prescelte a chiudere il monologo di un personaggio che è solo sulla scena, quasi che l'avvio del piano

metaforico richieda un sovrappiù di isolamento riflessivo; e si aggiunga a ciò l'alta frequenza con cui il comparato – o quantomeno uno dei comparati – viene a coincidere con l'io del parlante (22 volte su 61):

Se del fiume altera l'onda / tenta uscir dal letto usato, / corre a questa, a quella sponda / l'affannato agricoltor. // Ma disperde in su l'arene / il sudor, le cure e l'arti; / ché, se in una ei lo trattiene, / si fa strada in cento parti / il torrente vincitor *Art.* II VII; Disperato in mar turbato, / sotto ciel funesto e nero, / pur talvolta il passeggiero / il suo porto ritrovò. // E, venuti i dì felici, / va per giuoco in su l'arene / disegnando ai cari amici / i perigli che passò *Dem.* II XV; Sprezza il furor del vento / robusta quercia, avvezza / di cento verni e cento / l'ingiurie a tollerar. // E, se pur cade al suolo, / spiega per l'onde il volo, / e con quel vento istesso / va contrastando in mar *Adr.* I III.

Meno di frequente l'analogia, portatrice di saggezza, è impiegata, in presenza di altri personaggi, con intenti parenetici:

Guerrier, che i colpi affretta, / trascura il suo riparo, / e spesso al nudo acciaro / offre scoperto il sen. // Guerrier, che l'arte intende, / dell'ira, che l'accende, / raro i consigli accetta, / o li sospende almen *Ant.* III III; Quando il mar biancheggia e freme, / quando il ciel lampeggia e tuona, / il nocchier che s'abbandona / va sicuro a naufragar. // Tutte l'onde son funeste / a chi manca ardire e speme; / e si vincon le tempeste / col saperle tollerar *Er.* II IV.

Quanto all'organizzazione interna delle figure, raramente si ha più di un campo metaforico per aria e mai più di due: in tal caso i due piani di comparazione si dispongono uno per strofa, in rapporto di corrispondenza, l'uno mera variante dell'altro; il raddoppiare dei piani metaforici indica già un movimento generalizzante, che tende alle formulazioni universali della sentenza. Si vedano:

Il pastor, se torna aprile, / non rammenta i giorni algenti; / dall'ovile all'ombre usate / riconduce i bianchi armenti, / e le avene abbandonate / fa di nuovo risonar. // Il nocchier, placato il vento, / più non teme o si scolora; / ma contento in su la prora / va cantando in faccia al mar *Sem.* II VI; Nuvoletta opposta al sole / spesso il giorno adombra e vela, / ma non cela il suo splendor. // Copre in van le basse arene / picciol rio col velo ondoso, / ché rivela il fondo algoso / la chiarezza dell'umor *Art.* III II;

è un *unicum* perciò il caso di *Cl.* II IV, in cui la contemporanea conduzione dei due piani in entrambe le strofe produce una *rapportatio*: la combinazione di *guerriero* e *nocchiero* individua la compresenza di qualità che

è propria dell'imperatore, condottiero ed esperto regnante: «Sia lontano ogni cimento, / l'onda sia tranquilla e pura, / buon guerrier non s'assicura, / non si fida il buon nocchier. // Anche in pace, in calma ancora, / l'armi adatta, i remi appresta, / di battaglia o di tempesta / qualche assalto a sostener».

Più spesso il campo metaforico è uno solo e si estende per tutta l'aria; ne deriverà allora una continuità di narrazione, talvolta con largo approfondimento descrittivo:

> Talor se il vento freme / chiuso negli antri cupi, / dalle radici estreme / vedi ondeggiar le rupi, / e le smarrite belve / le selve abbandonar. // Se poi della montagna / esce dai varchi ignoti, / o va per la campagna / struggendo i campi interi, / o dissipando i voti / de' pallidi nocchieri / per l'agitato mar *Sem.* I XIV; Destrier, che, all'armi usato, / fuggì dal chiuso albergo, / scorre la selva, il prato, / agita il crin sul tergo, / e fa co' suoi nitriti / le valli risonar: // ed ogni suon che ascolta / crede che sia la voce / del cavalier feroce, / che l'anima a pugnar *Al.* II X.

Arie simili ruotano sovente attorno alla scansione bistrofica, secondo elementari modelli di organizzazione argomentativa che già si sono osservati per le arie drammatiche: come quelle, anche le metaforiche possono articolarsi in base ad un'antitesi (il primo esempio) o ad una sequenza temporale (il secondo):

> Torrente cresciuto / per torbida piena, / se perde il tributo / del gel che si scioglie, / fra l'aride sponde / più l'onde non ha. // Ma il fiume che nacque / da limpida vena, / se privo è dell'acque / che il verno raccoglie, / il corso non perde, / più chiaro si fa *Sir.* III XIV; Chi mai non vide fuggir le sponde, / la prima volta che va per l'onde, / crede ogni stella per lui funesta, / teme ogni zeffiro come tempesta, / un picciol moto tremar lo fa. // Ma, reso esperto, sì poco teme, / che dorme al suono del mar che freme, / o su la prora cantando va *Iss.* I VII;

oppure all'opposizione fra apparenza e realtà:

> Più non sembra ardito e fiero / quel leon, che prigioniero / a soffrir la sua catena / lungamente s'avvezzò. // Ma se un giorno i lacci spezza, / si ricorda la fierezza, / ed al primo suo ruggito / vede il volto impallidito / di colui che l'insultò *Dem.* III V;

e, con modulo caratteristico, mettendo in scena dapprima una norma, la consuetudine di un avvenimento, per poi contraddirla con la presenta-

zione di una contingenza, che è in diretto rapporto con il piano della vicenda:

Soffre talor del vento / i primi insulti il mare, / né a cento legni e cento, / che van per l'onde chiare, / intorbida il sentier. // Ma poi, se il vento abbonda, / il mar s'innalza e freme; / e, colle navi, affonda / tutta la ricca speme / dell'avido nocchier *Cat.* II V.

Lo studio della metafora metastasiana non può prescindere dall'analisi, tanto breve quanto penetrante, che Francesco Orlando ha compiuto, nella più vasta prospettiva della transizione fra barocco e illuminismo, dell'aria di Vitellia nel terzo atto della *Clemenza di Tito*: da quelle pagine, cui è obbligatorio rimandare, si ricava non solo il carattere non equivoco delle corrispondenze esplicite allacciate fra comparante e comparato, a confronto con l'asimmetrico Marino, ma anche di quelle implicite, «quando un termine letteralmente presente nel comparante, nel piccolo quadro esaustivo dell'arietta, non aveva riscontro letterale ma era solo sottinteso nel comparato, nel linguaggio più spezzato e aperto alla narrazione teatrale del recitativo».[18] Di ciò è possibile fornire qualche altro esempio, a testimoniare ancora della pertinenza delle strutture metaforiche di Metastasio: la scelta stessa del figurante da parte del personaggio che coincide con il figurato può tradire infatti significati e intenzioni inespressi: così vale per l'infido Timagene che, nel giustificare a sé stesso le ragioni del suo tradimento, si rappresenta come «serpe»; oppure per il vecchio Toante che, dopo aver enunciato nel recitativo come ogni «timida fiera» divenga forte in difesa della prole, palesa il timore di non poter difendere la figlia Issipile nel comparante dell'aria (la tortora), dove già si prevede, come poi accadrà, la patetica eventualità di sostituire le querele alle difese:

O su gli estivi ardori / placida al sol riposa, / o sta fra l'erbe e i fiori / la pigra serpe ascosa, / se non la preme il piede / di ninfa o di pastor. // Ma, se calcar si sente, / a vendicarsi aspira; / e su l'acuto dente / il suo veleno e l'ira / tutta raccoglie allor *Al.* I V; Tortora, che sorprende / chi le rapisce il nido, / di quell'ardir s'accende / che mai non ebbe in sen. // Col rostro e con l'artiglio / se non difende il figlio, / l'insidiator molesta / con le querele almen *Iss.* II XIV.

18. Orlando 1997, 242.

Perelman e Olbrechts-Tyteca hanno riconosciuto all'analogia piena dignità nel campo dell'argomentazione: il ragionamento per analogia permette infatti, attraverso il legame di somiglianza che intercorre tra due insiemi di termini, di «fondare la struttura del reale» in quanto la similarità dei rapporti che legano gli elementi del foro con quelli che intercorrono all'interno del tema illumina la struttura di quest'ultimo, situandolo in un più preciso inquadramento concettuale. Ora, sembra lecito ammettere che tutte le figure sopra analizzate rientrano in questo particolare «schema di connessione»: si è ampiamente dimostrato infatti come nel contesto si rivelino perfettamente funzionali agli intenti logico-ragionativi dei personaggi, in modo da venir percepite meno come figure di ornato – e quindi di stile, sempre secondo le distinzioni perelmaniane – che come forme normali dell'espressione: a queste condizioni, le figure possono pertanto definirsi «argomentative».

Sulla scorta ancora dei due studiosi, si noti che il punto debole di questo tipo di ragionamento è costituito dal rischio di contraddizione in cui l'analogia incorre, qualora venga sviluppata e prolungata: in questo caso l'interlocutore avrebbe buon gioco ad invalidare l'intera riflessione. Tale rischio è almeno parzialmente scongiurato in prima battuta dallo statuto letterario – benché teatrale e quindi dialogico – dei melodrammi metastasiani; non va trascurato tuttavia che a pronunciare l'aria sono personaggi sul punto di lasciare la scena, e non esiste di conseguenza spazio alcuno per il contraddittorio. Ma certo non per mera consuetudine formale alle figure sceniche è precluso il diritto di replica: il ragionamento espresso nell'aria infatti consiste, nella maggior parte dei casi, in una sintesi, in quel contesto definitiva, del confronto – e contrasto – tra la ragione e le passioni dell'animo, che tutti i personaggi, o quasi, potrebbero sottoscrivere. Il sistema di leggi e valori in cui gli eroi metastasiani si muovono è in realtà a tal punto codificato che la vicenda particolare di ciascuno di essi non può che passare attraverso una serie ben circoscritta e prevedibile di tappe logico-argomentative, rappresentate sul piano formale dalle occasioni loro offerte di pronunciare un'aria, alla fine di una scena che abbia portato a compimento una sezione della vicenda. Visti sotto questa luce, gli espedienti retorico-argomentativi sin qui indagati rispondono a ben più ambiziose finalità, che travalicano le dimensioni del sin-

golo episodio drammatico: le strofe metastasiane si offrono, tanto al personaggio quanto al lettore-ascoltatore, come luoghi di riflessione esemplari, la cui applicazione si intende estendibile anche al di fuori della finzione scenica. Ed è Metastasio stesso a fornirci la prova della concretezza di tale intento didascalico quando, nel proprio epistolario, a suggello di un ragionamento precedente, colloca argutamente una propria arietta sentenziosa:

> Ma si conceda alla superbia umana cotesta sognata facoltà di preveder ragionando: se non se le consente anche l'altra di poter svolgere il corso degli eventi, non le servirà che di pena. Sono assiomi che non han bisogno di pruova, *che in questa valle di lagrime i malanni eccedono infinitamente il numero dei piaceri: e che i malanni imaginati sono più terribili che realmente sofferti*. Un poeta a me tanto quanto cognito, in un suo scartafaccio non ancora pubblicato, spiega così la verità di questo sentimento: *Sempre è maggior del vero / l'idea di una sventura* [...].[19]

3. *Conclusioni*

Ancora in una lettera, quella celeberrima allo Hasse sull'*Attilio Regolo*, Metastasio delinea, per via di successive *correctiones*, la figura del protagonista, sino a farne un modello esemplare non solo di eroismo tragico ma anche di virtù familiare e civile:

> In *Regolo* dunque ho preteso di dar l'idea d'un eroe romano d'una virtù consumata non meno per le massime che per la pratica, e già sicura alla pruova di qualunque capriccio della fortuna; rigido e scrupoloso osservatore così del giusto e dell'onesto come delle leggi e de' costumi, consacrati nel suo paese e dal corso degli anni e dall'autorità de' maggiori; sensibile a tutte le permesse passio-

19. Lettera del 30 agosto 1749 ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte (Brunelli 1949-54, III, 418). Ma il procedimento non è unico nell'epistolario: si vedano anche la lettera del 15 febbraio 1749 a Giovanni Claudio Pasquini: «Ma che trascorra poi la sua generosa moderazione sino all'eccesso di chiamarmi a parte di quella gloria che non già agli scritti miei ma tutta deve interamente a' suoi felici talenti, è una circostanza che giustifica ciò che altre volte ho scritto, cioè *Che una specie di tormento / è l'eccesso del piacer*» (ivi, 370); e quella del 21 gennaio 1753 ad Antonio Bernacchi: «Ma consolatevi: l'abuso è a tal segno, che dovendo per la natural instabilità delle cose umane andar facendo cambiamento, è necessità che si migliori. Eccovene la massima in versi: *Tutto si muta in breve; / e il nostro stato è tale / che, se mutar si deve, / sempre sarà miglior*» (ivi, 785).

ni dell'umanità, ma superiore a ciascuna; buon guerriero, buon cittadino e buon padre, ma avvezzo a non considerarsi mai distinto dalla sua patria, e per conseguenza a non contar mai fra i beni o fra i mali della vita se non gli eventi o giovevoli o nocivi a quel tutto di cui si trova egli esser parte; avido di gloria, ma come dell'unico guiderdone al quale debbano aspirare i privati col sacrifizio della propria alla pubblica utilità. Con queste qualità interne io attribuisco al mio protagonista *un esteriore maestoso, ma senza fasto*, riflessivo, ma sereno, autorevole, ma umano, uguale, considerato e composto.[20]

Le doti interiori di Regolo, in questo che è forse il più penetrante fra i ritratti di personaggi affidati all'epistolario, si traducono in una conseguente forma esteriore, che sa comprendere e contemperare valori differenti. Anche l'oggetto del presente lavoro, l'aria dei melodrammi metastasiani, si rivela come forma costituita per contemperamento: come le qualità di Regolo, le modalità che organizzano l'aria ai diversi livelli della strutturazione fonica, verbale, logico-sintattica e metrica collaborano fra loro secondo rapporti di interferenza, bilanciamento e complementarietà, e la «maestosità» dell'apparato formale, retoricamente densissimo, che vi è dispiegato non sfocia nel «fasto» poiché internamente giustificata, funzionale alla messa in scena del dramma nelle sue parti e nell'insieme.

Prassi compositiva fondamentale dell'aria metastasiana è, a qualsiasi livello, quella della ripetizione: sia dal punto di vista dei metri, l'aria essendo generalmente composta di due strofe che si corrispondono per numero di versi, sia da quello dei suoni, per la disponibilità dell'iterazione fonica a disporsi in sequenze parallele; sia lessicale, poiché la ripresa di tessere verbali a sua volta contribuisce a sostenerne l'impianto formale e ad organizzarne il procedere del discorso, sia, infine, sintattico, nei casi in cui i rapporti logici, che la sintassi veicola, risultino impegnati ad allacciare le due parti dell'aria in reciproche simmetrie, talvolta addirittura col risultato di un perfetto calco frasale. Ognuno di questi aspetti si rivela in ultima analisi finalizzato all'organamento del componimento strofico e all'equilibrata armonizzazione delle sue componenti (le strofe e i loro sottomultipli, in specie il distico), come mostrano i casi[21] in cui al più

20. Lettera del 20 ottobre 1749 ad Adolf Hasse, in Brunelli 1949-54, III, 428-29 (mio il corsivo).

21. Per i quali rimando alla parte già edita di questo saggio (cfr. nota 1), § 3.

intenso impiego di fenomeni strutturanti di un determinato tipo, che finiscono per polarizzare l'aria, risponde la relativa scarsità di fenomeni analoghi su piani differenti. Più in generale, un simile sistema stilistico di bilanciamento risponde a quella natura circolare, non progressiva dell'aria che ha una prima ragion d'essere nella destinazione musicale, nella necessità insomma di offrire al compositore, condensati in «oggetti ritmici, iconici, psicologici» (Gallarati), equivalenti formali dei momenti di sospensione contemplativa che si aprono entro l'azione del dramma. Ma, se pure l'aria nell'opera metastasiana acquisisce un nuovo statuto, che la distingue e in certo senso la oppone al recitativo, la sua separatezza non consiste tanto in una alterità di contenuti, ché anzi – e lo si è visto – il trapasso dall'uno all'altra si rivela spesso strettamente consequenziale, quanto piuttosto nelle modalità formali di espressione di quei contenuti. L'uso di figure strutturanti che imprimano alle strofe una certa staticità rispetto al libero flusso dei versi sciolti consente di scandire più nettamente la riflessione dei personaggi in nuclei concettuali corrispondenti o contrapposti, e si è accennato inoltre che proprio nello spazio dell'aria – e non in quello del recitativo, sostanzialmente immutato rispetto alla tradizione precedente – si concentrano i maggiori sforzi di innovazione metrica del genere.

Proprio in questa razionalissima opera ordinatrice, fondata da un lato sul più intenso recupero alla poesia melodrammatica di elementi, metrici e retorici, del patrimonio della tradizione lirica maggiore, dall'altro sulla sistematica applicazione della dialettica fra recitativi e arie, Metastasio realizza la sua cosiddetta «riforma» del genere, da intendersi non come un'originale opera di compiuta riformulazione, ciò che sarà tentato dal Calzabigi, ma come un assestamento di materiali e consuetudini preesistenti. Storicamente, l'ambizioso tentativo di dominare attraverso la parola poetica le numerose componenti dell'opera per musica, assecondandone le esigenze ma pretendendo di fatto di imporre un rigido limite agli abusi virtuosistici della stagione precedente, recava in sé anche le ragioni del proprio decadere. Se l'opera metastasiana funse per decenni da riferimento e stimolo per intere generazioni di musicisti, si rivelò tuttavia, proprio per la sua strettissima codificazione formale, incapace di accogliere le innovazioni musicali che aveva essa stessa sollecita-

to, e fu proprio quell'esuberanza musicale che Metastasio aveva cercato di contenere entro i margini di un regolato accompagnamento al testo letterario a travolgerne gli schemi compositivi. La fama del poeta cesareo e il successo dei suoi libretti si protesero ben dentro il secolo XIX, ma il mutamento del gusto musicale già aveva provocato reazioni e tentativi di riforma.[22]

Una piccola ma significativa dimostrazione di come le nuove esigenze del genere spingessero ad un progressivo allontanamento dal modello metastasiano si ricava dal confronto delle arie nelle due versioni del libretto dell'opera che ebbe in sorte la più illustre delle messe in musica: *La clemenza di Tito*, sul cui testo, riadattato da Caterino Mazzolà, Mozart compose la propria partitura. Il confronto risulta tanto più significativo in quanto la scelta del soggetto – di argomento serio – e la destinazione – i festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia – vincolavano più strettamente il compositore al modello tradizionale dell'opera metastasiana. Se si trascurano quei luoghi in cui la soppressione di un'aria discende dal taglio dell'intera scena, con l'intento di semplificare e sveltire la vicenda (il rimaneggiamento comporta la riduzione da tre a due atti), e si considerano i soli casi di sostituzione, è possibile individuare tendenze correttorie dai chiari intenti antimetastasiani.[23] All'aria solistica è generalmente preferito il duetto (per tre volte ricavato dalla fusione di una coppia di arie di scene diverse) o il pezzo d'insieme (i due finali d'atto, il primo a sostituire tre quadri con aria dell'atto secondo, il secondo il coro della scena ultima di ben più modeste proporzioni: [4 + 4] di contro a [4 + 4 + 4 + 4 + 4]; sono aggiunti inoltre un duetto tra Tito e il coro e un terzetto). Qualora invece la sostituzione non comporti l'incremento del numero dei personaggi, non sarà un caso che il ritocco si concentri su tipi di aria tipicamente metastasiani, e cioè quelli con similitudine: spariscono infatti le celebri arie di Sesto («Fra stupido e pen-

22. Su questa prospettiva storica è d'obbligo rimandare all'ottimo Gallarati 1984, e in particolare alle pp. 57-63.

23. Si veda per ciò già Mengaldo 1997, 644: vi si cita fra l'altro una nota di Mozart che rivela inequivocabilmente la preferenza per il libretto di Mazzolà da lui musicato («vera opera») su quello originale. Per il rapporto tra i testi metastasiani e la musicazione di Mozart cfr. inoltre Chiesa 1985 e Delogu 1985.

soso» II VII) e Vitellia («Getta il nocchier talora» III XI), rimpiazzate da altre di tipo drammatico. Così accade infine anche a I X («Non ti lagnar s'io parto»), esempio di aria bipartita con seconda strofa sentenziosa: di nuovo a rimpiazzarla è prescelta un'aria drammatica e per di più «parlante», che tradisce l'originale metastasiano anche nella morfologia strofica, poiché abbandona il tradizionale [4 + 4] per la forma scorciata [4 + 2].

Era dunque proprio la cristallizzata razionalità dell'impianto drammatico metastasiano, per quasi tutto il secolo blasone indiscusso della sua opera, a venire ora respinta con decisione, avvertita come troppo monotona e astratta. Anche attraverso la sfrondatura degli elementi letterari più logori e meno aderenti agli sviluppi della vicenda, quali le arie di carattere extradrammatico, veniva imponendosi una nuova drammaturgia che ha nella musica il suo principio ispiratore e fondante: col che si sarebbe decretata in modo definitivo la fine del magistero metastasiano. L'aria, luogo dell'isolamento scenico, diventa così uno spazio abitato da più personaggi dialoganti fra loro, disposti non più soltanto a riflettere su sé stessi ma ad agire.

Riferimenti bibliografici

Alfieri 1986 = G. A., *La lingua «acconciata»: sentenze, motti e ariette in Metastasio*, in *La lingua scorciata: detto, motto, aforisma*, Padova, Liviana («Quaderni di Retorica e Poetica», 2), pp. 137-53.

Bozzola 1996 = S. B., *La retorica dell'eccesso. Il «Tribunale della critica» di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova, Antenore.

Brunelli 1949-54 = P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 5 voll. [I = *Drammi*; III-V = *Lettere*].

Chiesa 1985 = R. C., *Metastasio e Mozart*, in Sala Di Felice - Sannia Nowé 1985, pp. 105-30.

Contini 1965 = G. C., *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1990[4], pp. 369-405.

Delogu 1985 = M. D., *«La clemenza di Tito» tra Metastasio e Mozart*, in Sala Di Felice - Sannia Nowé 1985, pp. 131-60.

Folena 1980 = G. F., *Simbolo, metafora, allegoria*, in Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 253-57.

Gallarati 1984 = P. G., *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Torino, EDT.

Genette 1972 = G. G., *La retorica ristretta*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-40.

Joly 1983 = J. J., *Metastasio e le sintesi della contraddizione*, in Id., *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 11-83.

Mengaldo 1997 = P.V. M., *Appunti elementari sulla letteratura teatrale*, in T. Crivelli (a cura di), *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, pp. 629-44.

Mengaldo 2000 = P.V. M., *Aforismi e sentenze nella lirica del Settecento*, in G. Ruozzi (a cura di), *Configurazioni dell'aforisma. Ricerca sulla scrittura aforistica diretta da Corrado Rosso*, Bologna, CLUEB, II, pp. 93-110.

Orlando 1997 = F. O., *Metafora pazza o saggia: Marino e Metastasio*, in Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, pp. 235-43.

Perelman - Olbrechts-Tyteca 1958 = C. P. - L. O.-T., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. it., Torino, Einaudi 1966.

Petrobelli - Rehm 1985 = P. P. - W. R., *Vorwort* a W.A. Mozart, *Il re pastore*, vorgelegt von P. P. und W. R. («Neue Mozart-Ausgabe», II/5: Band 9), Kassel-Basel-London, Bärenreiter, pp. VIII-XVIII.

Sala Di Felice - Sannia Nowé 1985 = E. S.D.F. - L. S.N. (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982*, Padova, Liviana.

Strohm 1979 = R. S., *L'opera italiana nel Settecento*, trad. it., Venezia, Marsilio, 1991.

Antonio Girardi

LEOPARDI NEL 1828. METRICA E PENSIERO

Alla memoria di Luigi Baldacci

Nel 1828 Leopardi torna a scrivere poesia, dopo quattro anni in cui aveva scritto prosa, soprattutto quella delle *Operette morali*; con un' unica eccezione oltre al *Coro dei morti*, l'epistola in sciolti *Al conte Carlo Pepoli* del '26. Ma non c'è frattura tra le due attività, le *Operette* sono anzi, da vari punti di vista, la premessa indispensabile della ripresa poetica. È lì che si affaccia l'immagine più sinistra e indimenticabile della natura, la «forma smisurata di donna [...] di volto mezzo tra bello e terribile» che campeggia nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Orrido il suo doppio aspetto fisico e infidi i comportamenti, esecrati nell'apostrofe di *A Silvia*, «O natura, o natura, / Perché non rendi poi / Quel che prometti allor? perché di tanto / Inganni i figli tuoi?», vv. 36-39. Il che non vuol dire che da un momento all'altro il pensiero di Leopardi non focalizzi o accentui aspetti diversi. Quello, comunque, resta l'orizzonte in cui si muovono i canti del '28-'30 al pari dei successivi. C'è dunque una coincidenza tra direzione del pensiero e direzione del metro - il passaggio, sempre con *A Silvia*, alla canzone libera - che non pare un caso. E lo pare meno ancora quando si constata che il prototipo più avanzato di quel tipo metrico sta dentro le *Operette morali*, è il *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, cioè una strofa irregolare di endecasilabi e settenari; alla quale, rispetto alla canzone, manca solo, ma il fatto non è trascurabile, lo strutturarsi in più lasse:

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor [...].

Altri decisivi passaggi concettuali hanno luogo nello *Zibaldone*, che negli anni delle *Canzoni* e degli *Idilli* assegnava la palma della rappresentazione poetica a quella suggestiva perché sommaria degli antichi, i greci in particolare («*M*ostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intiero», *Zib*,, 100, 8 gennaio 1820: cito da Leopardi 1991). Ora vi si sottolinea la vicinanza di primitivi e moderni nel predominio incontrastato tenuto in ambedue le epoche dalla lirica, «[...] Ed anco in questa circostanza di non aver poesia se non lirica, l'età nostra si riavvicina alla primitiva» (*Zib*,. 4477, 30 marzo 1829). Pochi mesi prima, l'«indefinito», indicato per l'ennesima volta come modo e sostanza della rappresentazione poetica, veniva però localizzato nel meccanismo tutto psicologico della «rimembranza»; quindi fatto dipendere dalla visione da lontano che la memoria conserva del passato (*Zib.*, 4426, 14 dicembre 1828). Un luogo, si puntualizza qualche mese dopo, «riesce romantico e sentimentale, non p. se, che non ha nulla di ciò, ma perchè ci desta la memoria di un luogo da noi conosciuto»: e siamo al poetico come risultato di una visione 'doppia' (*Zib.*, 10 marzo 1829). Infine la nota del maggio 1829 (*Zib.*, 4513) insiste sull'età più preziosa per la memoria quale fonte di poesia, la più remota dal presente adulto: «Certe idee, certe immagini di cose suprem. vaghe, fantastiche, chimeriche, impossibili, ci dilettano sommam., o nella poesia o nel nostro proprio immaginare, perchè ci richiamano le rimembranze più remote, quelle della nostra fanciullezza, nella quale siffatte idee ed immagini e credenze ci erano familiari e ordinarie». Poca cosa: da prerogativa degli antichi, l'indefinito si trasporta nei paraggi di Proust, è il nome che giustamente si ripete, e un po' anche di Freud.

Ribadito che temi e motivi delle *Operette* e dello *Zibaldone* si intrecciano con le liriche a volte in modo strettissimo – pensiamo solo alle

Ricordanze - restano da definire meglio le relazioni linguistiche, ma prima di tutto quelle interne ai *canti* stessi. Non ci vuol molto per accorgersi che, mentre si sviluppano formule indefinite di tipo metrico, entra in crisi la doppia equazione «parole» antiche = «indefinito» = «poetico» molto attiva al tempo delle *Canzoni*, quando al lessico antico e «pellegrino» veniva assegnato un valore insostituibile. A quest'altezza la sua presenza si affievolisce, allargando il campo a un vocabolario niente affatto antico, anzi nemmeno poetico-tradizionale. Qui non soccorre molto il lavoro dei commentatori, spesso impegnati, come già il peraltro benemerito Straccali, a segnalare con dovizia a volte ovvie voci petrarchesche. Se si esamina specificamente la lingua poetica, e non le fonti che andrebbero cercate per fini e con criteri diversi, dopo la codificazione di Bembo e prima di Pascoli a far notizia non dovrebbe essere una forma petrarchesca ma il contrario. Ossia in grado crescente: 1) una forma impiegata da un altro lirico e non da Petrarca; 2) una forma impiegata da un versificatore in un genere non lirico; 3) una forma impiegata normalmente in prosa; 4) un neologismo.

Basta considerare i nomi dei mestieri, insostituibili per incarnare poeticamente la filosofia della sofferenza universale. Dico incarnare perché nessuna di queste figure è un'allegoria, come potremmo aspettarci nel caso. Sono al contrario le prove viventi di quella condanna, e lo mostra anche la scarsa letterarietà dei nomi che le designano. Il *pastore*, proprio perché erra nell'Asia centrale, perde ogni possibile sentore d'Arcadia. Per il *legnaiuolo* che veglia al v. 34 del *Sabato*, nella LIZ si trovano solo tre antecedenti, le *Rime* del Berni, le *Poesie* dell'Achillini e, di maggior peso in questo caso, l'*Iliade* tradotta da Monti: tutto qui. L'*artigiano* della *Quiete* ha un antecedente interno al v. 26 della *Sera del dì di festa*, e uno solo anche di esterno, quello, significativo, di *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, XCI, vv. 60-61: «E tutti gli artigian che s'affaticano / Nelle botteghe a far loro opre varie». Per l'*erbaiuol* subito sotto, al v. 16, di precedenti non se ne trova neanche uno[1]: parrebbe quindi, sino

1. Di lessico, morfologia e sintassi leopardiani in vario modo prosastici mi sono occupato in altre occasioni. Vedi soprattutto *«Il sabato» e la prosa dei «Canti, Leopardi e le prepo-*

ad allora, d'uso esclusivamente prosastico. Il condizionale è d'obbligo perché la LIZ non è tutta la letteratura italiana. Ma anche se la voce in questione non fosse solo della prosa, lo sarebbe eminentemente. Il fatto è che comunque qui vengono usati vocaboli normali e mediani, per descrivere non un presepe ma un villaggio vivo e vitale, benché afflitto dal crudo «vero».

Non designa una pastorella letteraria neanche il nome proprio di *Silvia*, anche se quello è il nome di una figura femminile dell'*Aminta*, di varia lirica arcadica, dello stesso Parini antologizzato nella *Crestomazia* poetica. Quel nome serve a schermare appena quello anagrafico di Teresa Fattorini, morta di tisi dieci anni prima. E gli «occhi ridenti e fuggitivi» (v. 4: probabilmente, a proposito di fonti, dal dantesco «occhi suoi ridenti» di *Par.*, X, 62) concentrano in icastico ossimoro tutta una psicologia e tutto un destino. La coppia aggettivale tra l'altro rinsangua l'antitesi, petrarchesca e poi tassiana (cfr. rispettivamente *RVF*, CCXXII, 1; CCCXXXII, 16 e *Rime*, 1218, 3) che la segue immediatamente, il «lieta e pensosa» del v. 5, dove si dice dall'interno, attraverso gli abituali astratti psicologici, quel che gli occhi lasciano vedere dal di fuori. Anche di Silvia si racconta non perché protagonista di qualcosa di eccezionale, ma in quanto emblema di chi muore anzitempo per un male che sta «nell'ordine delle cose»[2]. E la sua sorte non è peggiore di quella toccata al coetaneo che ne udiva il canto dai «veroni del paterno ostello» (qui, di non ovvia marca epica, trattandosi di lirica, è la definizione degli ambienti)[3] e che, da adulto, impara la distruzione di ogni speranza, la beffa preparata dalla natura a danno di tutti i viventi.

sizioni (Girardi 2000, 53-64, 65-69) e *«La quiete» nella lingua poetica italiana*, in Girardi 2002, 329-337.

2. La formula serve anche come rinvio generale a Baldacci 1998.

3. Un antecedente in versi di *veroni* (v. 19) è l'*Orlando innamorato* (II, 20, 34 ecc., specialmente nel medesimo libro), mentre il *paterno ostello* che segue ha alle spalle il *Furioso* (XVIII, 73, 5, e XXXVIII,52, 5) «già ripreso dal Monti, *Mascheroniana*, IV, 6, e presente, come nota D. De Robertis, nel brano della *Coltivazione* dell'Alamanni compreso nella *Crestomazia* poetica al n. XXIV, V, 15» (in Gavazzeni - Lombardi 1998, 400). Ariostesco anche, ma nel *Sabato*, v. 26, il gerundio *saltando* (*Furioso*, XI, 17, 2, «Di qua di là saltando, si difende»; di Ariosto, peraltro, è evitato il consueto dantismo «*di* qua *di* là», a favore del meno caratterizzato «E qua e là»). In ogni caso, poco di lirico tradizionale, e niente di

Che quello di Silvia non è più il canto aristocratico di Saffo, lo comprova d'altra parte l'«estrema semplificazione sintattica» sulla quale richiama l'attenzione il commento di Fubini e Bigi (1964, 167): «periodi brevi di una sola proposizione o di proposizioni coordinate, poche dipendenti con nessi appena avvertiti [...]». Va sottolineato che poi quello è il periodare spesso predominate, e comunque caratteristico, anche del *Sabato*, della *Quiete*, del *Canto notturno*. E lo stesso ordine dei sintagmi dentro alle frasi è molto spesso paragonabile alla prosa piana. Tutto quel che chiede registrazione nella lassa d'esordio sono due inversioni, lievissima la prima «Negli occhi tuoi» (v. 4) e lieve la seconda, «il limitare / Di gioventù salivi» (vv. 5-6): si confronti mentalmente con le volute così spesso artificiose delle *Canzoni*. E non molto più si trova di analogo nelle lasse che seguono. Anche questa retorica piana è coerente col *come se* che caratterizza l'intero impianto espressivo: rievocare come se, idealmente, dovesse comprendere anche lei, la destinataria. Il canto di Silvia sembra insomma, anche da questo punto di vista, il canto di tutti di cui parlava una nota recente dello *Zibaldone* (4234, 15 dicembre 1826) legandolo al genere lirico «proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo [...]».

È probabile che il passo abbia relazioni con le liriche del '28-30 in cui si moltiplicano i riferimenti al canto in senso musicale, da Silvia stessa, che col canto riempie l'intero spazio circostante («Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno / al tuo perpetuo canto», vv. 7-9), al pastore che intona il *Canto notturno*. Il che non contrasta ed è piuttosto complementare con la motivazione decisiva del titolo dato all'intero libro nel '31, quella metrica: *canti* come etichetta onnicomprensiva, a designare i nuovi canti appunto, e insieme a ridefinire i generi di un tempo – elegia, canzone,

petrarchesco. Ancora, per via di ambienti, costituiranno un piccolo scandalo lessicale gli *appartamenti* della più tarda *Aspasia*, così maltrattati dal *Voabolario di parole e modi errati* di Filippo Ugolini, stampato a Napoli nel 1860 (a cura di G. De Stefano): «*Appartamento* usarono solo il Salvini e il Borghini [...]; sente di gallicume, e fu ignota a' buoni antichi, i quali usarono 'quartiere, stanze'». Che era «voce della lingua corrente» lo notava anche E. Peruzzi, «Vox romanica», XVII, 1958, 1, pp. 62-81.

idillio, epistola – i quali infatti ora[4] vengono sistematicamente eliminati dai titoli. Tra l'altro, e anche questo è un discrimine decisivo, scemato quanto c'era di *pellegrino* nelle *Canzoni*, ridotta l'entità delle marche infinitive più tipiche degli *Idilli* (si ripensi alle voci classificate nell'indice dello *Zibaldone* come «poetiche assolutamente per l'infinito o l'indefinito del loro significato»), da *A Silvia* in poi più della lingua è la metrica a suggerire il vago e l'ondeggiante.

In che senso? Bisogna distinguere, perché invece sono fissate a priori le misure di canzone, endecasillabo e settenario, consone alla gravità della materia. Ai versi tuttavia non va dato troppo peso, come già faceva Giosue Carducci, il quale, da intenditore e da classicista, si preoccupava del «discioglimento delle strofe»[5]. E sempre sulla forma sfuggente della nuova strofa, «ignava, a guisa d'angue / Dilombato [..]», si esercitavano i sarcasmi di un altro classicista, questo guelfo, Giacomo Zanella. Peraltro la canzone leopardiana come viene definita correntemente, ossia il libero alternarsi di endecasillabi e settenari in lasse non obbligatoriamente rimate, era stata impiegata molto prima da Alessandro Guidi, che transitava dal tardo barocco al classicismo settecentesco; Leopardi al contrario ne fuoriesce. Il problema, quindi, non è di stabilire precedenze, quanto di approfondire le particolarità per cui questo tipo di canzone diventa leopardiana davvero. Ossia come anche l'espressione del dolore più fondo non cada mai nel provvisorio e tanto meno in accensioni incontrollate, e tutto venga sublimato in luminose quanto salde architetture: in questo senso può funzionare il paragone consueto con Chopin: «Audacemente originale», scriveva Massimo Mila del suo linguaggio, e «capace dei più arrischiati ardimenti armonici, che pure, in lui, non prendono mai un aspetto provocante di partito preso, ma avvengono con la più grande naturalezza»[6].

4. «Un aspetto di quella *Auflösung der lyrischen Genera* attuata da Leopardi dal canto *A Silvia* in poi e studiato a suo tempo da Karl Maurer» (Blasucci 1989, 154-155).

5. Si veda la lettera a Domenico Gnoli del 4 febbraio 1877, citata e discussa da Bausi - Martelli 1993, 242. Poi, in *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902), caratterizzando la canzone libera leopardiana come una «forma senza forma», Carducci ne fornisce una delle definizioni più felici.

6. Così in Mila 1963, 229. Il nome di Chopin è fatto anche da Mengaldo, 2001, 12.

Data l'indole dell'oggetto, possiamo capire com'è fatto solo analizzandolo da cima a fondo, verso su verso, strofa su strofa. Con due limiti ineliminabili. A) Qualcosa sfugge alla presa più accurata per le componenti soggettive che di necessità entrano in gioco in una disamina tutta a posteriori: situazione frustrante, nota in particolare a chi studia metrica libera o variamente liberata, per cui le stesse misurazioni del verso restano ipotetiche (almeno queste, in Leopardi, sono ancora sicure). In ogni caso, quando non si trova una regola stabile e univoca, non è verificabile quanto ci sia di intenzionale, o anche solo di consapevole, da parte dell'autore. B) Nel caso la difficoltà cresce perché è costituzionalmente ambi o polivalente un versificare che, nelle strofe come nei suoni, tende alla vaghezza. Malgrado le difficoltà, non mancano le analisi eccellenti come quella di Emilio Bigi (1994, 304-305)[7]. Eccone un dettaglio, sulla quarta lassa,

Che pensieri soavi,
Che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
La vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
Un affetto mi preme
Acerbo e sconsolato,
E tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor? perché di tanto
Inganni i figli tuoi? (vv. 28-39).

A ragione, mi pare, viene computata una somma di tre quartine 7.11.7.7.11.7.7.11.7.7.11.7 non in base alla successione dei versi, perché da questo punto di vista si potrebbero anche contare quattro tristici 7.11.7, ma a partire dai periodi, raggruppando i primi due nella «quartina» iniziale, si noti a intonazione esclamativa, e gli ultimi nella terza, al contrario interrogativa. Sottoscriverei per intero, aggiungendo ancora

7. E tra le poche analisi davvero eccellenti va annoverata quella di Blasucci 1996, 105-122.

un paio di sottolineature. In questo come in mille altri casi si vede che la nuova canzone, prima un nuovo metro, è una nuova sintassi: idea, in sostanza, affacciata già da Fubini. Molto spesso è proprio la sintassi a generare l'architettura dei versi e delle strofe, con pochi correttivi. Si rileggano le due iniziali di *A Silvia*. Proposizione principale ai vv. 1-2, subordinata temporale introdotta da *quando* all'inizio del v. 3, coordinata alla temporale ai vv. 5-6. Analoga struttura d'insieme presenta la successiva: principale ai vv. 7-9 – uno in più, ma si tratta di settenari – temporale ai vv. 10-12, altra determinazione temporale al v. 13, qui principale conclusiva, giustapposta per asindeto. Tuttavia la congiunzione e il pronome personale ritornano nella frase seguente, rinforzati dal parallelismo dei verbi, per cui la seconda clausola, *e tu solevi*, ripropone esattamente l'andamento della prima, *E tu[...]salivi*, anche con una specie di paronomasia,

> Silvia, rimembri ancora
> Quel tempo della tua vita mortale,
> Quando beltà splendea
> Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
> E tu, lieta e pensosa, il limitare
> Di gioventù salivi?
>
> Sonavan le quiete
> Stanze, e le vie dintorno,
> Al tuo perpetuo canto,
> Allor che all'opre femminili intenta
> Sedevi assai contenta
> Di quel vago avvenir che in mente avevi.
> Era il maggio odoroso; e tu solevi
> Così menare il giorno (vv. 1-14).

In termini jakobsoniani, qui risulta senz'altro più alto il tasso di equivalenza sintattica. Infatti alla chiara struttura parallelistica dei periodi fanno riscontro l'irregolare alternanza dei versi – 7.11.7.11.11.7 nella lassa d'esordio, 7.7.7.11.7.11.11.7 nella seconda – e il disegno molto vario delle rime. Senza contare le cosiddette irrelate, è alterno, con un'imperfetta, lo schema *mortale:fuggitivi:limitare:salivi* del primo movimento, baciate, nel successivo, le coppie *intenta:contenta*, in consonanza con *canto*

del v. 9, *avevi:solevi* (quest'ultima, una molto dimessa rima verbale, introdotta sul lato sinistro da *sedevi*), incorniciate peraltro entro la distante *dintorno:giorno*.

Rime e assonanze in punta di verso costituiscono solo una parte, e non sempre la più importante, delle relazioni tra i significanti, che, oltre alle rime e alle assonanze interne, qui comprendono con regolarità, e così passiamo al 'vago' fonico, anche allitterazioni e iterazioni. Nel secondo movimento, sono un'allitterazione in senso lato i «nessi di nasale più consonante (sta*nz*e... di*nt*orno... ca*nt*o... i*nt*e*nt*a... co*nt*e*nt*a... me*nt*e)» (Bigi 1994. 304) [8]: *mente* costituisce, con le due che precedono, una quasi-rima. Un'allitterazione in senso stretto è quella sibilante tra primo e secondo verso, «*S*onavan», «*s*tanze», ripresa nella medesima posizione d'inizio al v. 11, «*S*edevi», e infine, sul lato destro, col rimante «*s*olevi», v. 13. Quest'intreccio esaurisce l'impulso contenuto negli anagrammatici – come ha ben visto Agosti – oltre che allitterativi, *Silvia* e *salivi*, primo e ultimo vocabolo della lassa d'inizio, collegati all'interno da «*s*plendea», v. 3, e anche, ovviamente in modo più debole, da «pen*s*o*s*a», v. 5. L'intera trama pare quindi diramarsi dal vocativo di partenza, mentre fungono da 'basso' di timbro scuro l'allitterazione velare a inizio del secondo e terzo verso, «*Qu*el», «*Qu*ando», e il poliptoto dei vv. 2-5, *tua*, *tuoi*, in figura etimologica con *tu*, quest'ultimo a sua volta in rima tronca interna con *gioventù* del v. 6.

Non che allitterazioni, iterazioni, assonanze o consonanze compaiano qui per la prima volta: si trovano in precedenza in testi fittamente e anche regolarmente rimati. Solo che là suonano come armonici o comunque sfumature di contorno, sempre ammesso che siano avvertibili. Qui in una tessitura fonica dove la rima a volte c'è a volte non c'è, o è molto rara, o imperfetta, e comunque non è più la sovrana incontrastata, spetta *strutturalmente* anche ad esse realizzare quel principio di equivalenza che sovrin-

8. A questi aspetti fonici, diversi dalle solite rime e assonanze, anche Bigi presta l'attenzione costante che meritano. Ho esemplificato tempo fa la medesima fenomenologia soprattutto sul *Canto notturno* (*La canzone libera di* Leopardi, ora in Girardi 2000, 43-52), ma avvertendo che era generale e sistematica in tutti i testi da *A Silvia* in poi (per *La quiete*, vedi invece Girardi 2000, 27-28).

tende a ogni testo poetico: prendono quindi piena natura e pertinenza metrica proprio in quanto elementi più vaghi della rima[9]. Detto altrimenti, rispondono a stabili principi costruttivi della nuova canzone. E che avessero avuto anticipazioni in alcuni sciolti giovanili (cfr. Girardi 2000, 34-35), è una riprova del fatto che cade anche la barriera tra generi rimati e non rimati invalsa dal Cinquecento in poi.

2. L'eterogeneità è l'altro carattere che si accentua nelle liriche pisane, un'eterogeneità interpretabile in ultima analisi come corrispettivo del «pensiero in movimento», secondo la nota formula di Sergio Solmi su cui dovremo tornare, e avvertibile nei diversi metri impiegati nonché negli effetti di dissonanza, locali e generali, cui dà luogo. Ma molto vari sono già i risultati del medesimo modulo. Vediamo lo *Scherzo* composto qualche mese prima, il 15 febbraio, secondo la data segnata dal poeta nell'autografo. La morfologia versale e fonica del solenne *Coro dei morti* (dopo l' *incipit* ricordiamo anche l'*explicit*, con le rime baciate di stampo gnomico «Nostra ignuda natura; / Lieta no ma sicura, / però ch'esser beato / Nega ai mortali e nega a' morti il fato»), quella morfologia qui è rivolta addirittura ad esiti giocosi. La stanza libera ora funge da «madrigale-epigramma» (Fubini - Bigi, 1964, 264) con tanto di dialogo arguto, culminante nella battuta finale, anch'essa a rima baciata:

> Musa, la lima ov'è? Disse la Dea:
> La lima è consumata; or facciam senza.
> Ed io, ma di rifarla

9. Qualche altro esempio dalla prima lassa del *Sabato*, proprio perché è un testo molto diverso (ossia per insistere sul fatto che si tratta di una nuova *langue* metrica, stilisticamente frubile per usi anche molto diversi) .Vv. 5-9: in aggiunta alla rima al mezzo *appresta:festa* e alla normale *crine:vicine*, doppia allitterazione in «Onde, *si*ccome suole / Ornare ella *si* appresta », alliterazione nel successivo «*Di*man, al *dì di*festa», ancora allitterazione in «*S*iede con le vicine / *S*u la scala».Vv. 16-18: in contrappunto alla rima *imbruna:luna*, una allitterazione inframmezzata da poliptoto e seguita da altra iterazione, «G*i*à tutta l'aria imbruna, / *Torna* azzurro il sereno. e *tornan* l'ombre / Giù *da'* colli e *da'* tetti».Vv. 26-30 a destra rime *romore:zappatore* (*mensa:pensa* è al mezzo), a sinistra *E* anaforico, al mezzo trama allitterativa a base nasale+dentale (*saltando* rima con la verbale che precede, *gridando*): «*E* qua e là sal*tando*, / fanno un lieto romore: / *E* in*tanto* riede alla sua parca mensa, / Fischi*ando*, il zappatore, / *E* seco pensa al dì del suo riposo».

Non vi cal, soggiungea, quand'ella è stanca?
Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca (vv. 16-19).

Lo *Scherzo* verrà relegato nell'appendice dei *Canti*, *Il risorgimento* scritto subito prima di *A Silvia*, tra il 7 e il 13 aprile, entra invece nel loro corpo centrale con tutta la sua non minuscola presenza. Per alcuni i settenari dell'ode-canzonetta garantiscono la continuità con la canzone, in cui prevale la stessa misura. Ma a parte il fatto che una cosa sono i settenari da soli e un'altra i settenari alternati agli endecasillabi, personalmente continuo ad avvertire un salto brusco, perfino scioccante. Direi che in tutto il libro non trovo metro più lontano, rispetto ai toni gravi che i versi brevi hanno nella canzone, di questa lunga anacreontica regolatissima di puri settenari implacabilmente e sonoramente rimati con tronche e sdrucciole; un'ubriacatura di misure fisse e di rime, una festa, ma si direbbe d'addio, alla forma chiusa tradizionale; o anche *una volta e non più*, giusto per segnare il «risorgere»:

Credei ch'al tutto fossero
In me, sul fior degli anni,
Mancati i dolci affanni
Della mia prima età:
I dolci affanni, i teneri
Moti del cor profondo,
Qualunque cosa al mondo
Grato il sentir ci fa (vv. 1-8).

E avanti così per la bellezza di 160 versi! *Il risorgimento*, tra l'altro, riprende un metro firmatissimo, le doppie strofette del *Brindisi* pariniano, al quale nella *Crestomazia* era stato assegnato il titolo *L'età provetta*. Inutile aggiungere che le catene di settenari – invariabilmente nella progressione sdrucciola-piana-piana-tronca moltiplicate per due – hanno esiti rilevantissimi sulla sintassi. Stavolta, prima viene la musica poi le parole. Se in *A Silvia* parole e musica crescono insieme, qui è il meccanismo rigido del metro a predeterminare, a ingabbiare persino, frasi e periodi. Anche per questo nella quartina d'esordio domina la figura che in retorica si chiama sinchisi o *mixtura verborum* (per la definizione della figura, v. Mortara Garavelli 1988, 231).

Stretti vincoli di rima e vincoli di misura tendono poi a incrementare gli *enjambements*; debole quello tra vv. 3 e 4, ma già di notevole intensità i successivi «teneri / moti» e «mondo / grato». *Last but not least*, il lessico è ricavato di sana pianta dalla melica frugoniana e metastasiana, ma incrociando pure il Manzoni lirico o tragico, con ennesime ripetute e vistose fuoruscite dal vocabolario petrarchesco, benché in tutt'altra direzione. Così i sostantivi – 'sentimentali' e sdruccioli, spesso ma non sempre in rima ritmica – *palpiti* (v. 13, 86, 109), *origine* (v. 25), *tristezza* (v. 31), *vespero* (v. 53), *margini* (v. 93), *pupille* (v. 133), ecc. E così gli aggettivi consimili e più numerosi *irrigidito* (v. 15), *esanime* (v. 17), *inaridita* (v. 19), *insensato*, e di seguito *attonito* (v. 37), *dissimile* (v. 41), *vigile* (v. 45), *vespertina* (v. 50), *flebile* (v. 56), *furtivo* (v. 57), *vedovo* (v. 65), *placido* (v. 67), *desiderato* (v. 69), *spossato* (v. 72), *decrepito* (v. 73), *fugaci* (v. 79), *immemore* (v. 81), e più avanti *sollecita* (v. 121) *sovrumano* (v. 134), *intimo* (v. 137: ennesima tangenza col Manzoni suddetto, dopo quelle di *palpiti*, *esanime*, *attonito*, *dissimile*, *vigile* ecc.)

Il salto, per due liriche scritte l'una di seguito all'altra, è abbastanza impressionante di per sé, ma per vederne le giuste proporzioni bisogna confrontarlo con quanto accadeva nel passato. Ora, prima delle *Operette*, il poeta aveva composto su due tavoli diversi e alla fine pubblicato in separata sede *Canzoni* e *Idilli*. I quali per la verità non erano fatti con lo stampino: non si trova schema di canzone identico a un'altro, e anche gli idilli risultano ben diversi fra loro per dimensione complessiva e taglio parastrofico. Già vigeva insomma la prassi della dissomiglianza – così l'ho chiamata o richiamata in diverse occasioni – per la quale ogni singolo pezzo prendeva una fisionomia solo sua. Pratica «stravagante», per utilizzare il motto dell'autore, e già in completo dissidio con la serialità metrica dei canzonieri petrarcheschi e della tradizione delle odi e canzonette. Le differenze tra gli individui del medesimo gruppo non erano però molto marcate. Si trattava di trapassi graduali, sicuramente avvertibili ma non clamorosi. Persino l'*Inno ai Patriarchi*, sconcertante in quanto metro di canzone, fatto com'era di lasse di sciolti, aveva un fratello o almeno cugino, l'*Ultimo canto di Saffo*, pure in sciolti, anche se disposti in strofe uniformi chiuse da un settenario e un endecasillabo baciati. In definitiva canzoni e idilli, pur dotati di spiccata personalità, condividevano alcuni tratti comuni, si legavano in due insiemi coerenti.

Chiaro che non sembrano nati per un simile destino né *Il risorgimento* né *A Silvia* e neppure *Le ricordanze* scritte a Recanati l'anno dopo, in lasse di sciolti che fanno pensare addirittura alla *Vita solitaria*. Non si tratta più di diversità minute entro un genere unico, ma di grossi salti tra generi, o non-generi, totalmente differenti, e in quanto tali, privi di un luogo unitario: se non, in seguito, i *Canti*, il grande luogo che avrebbe contenuto ogni cosa d'ogni tipo, compresa l'epistola oraziana al Pepoli. Tra *Il risorgimento* e *A Silvia* viene dunque inaugurato un nuovo costume creativo. Si fuoriesce non tanto dalla metrica dei *Rerum vulgarium fragmenta* – da quella, si diceva, erano già uscite le vecchie *Canzoni* – ma dal suo stesso principio seriale. Ora ogni metro prende forma e senso di per sé, nella sua assoluta individualità. Perfino i due canti gemelli composti l'anno dopo a Recanati, *La quiete* e *Il sabato*, sono segnati da differenze evidenti a prima vista, come le tre lasse dell'uno e le quattro dell'altro, che corrispondono allo scarto strutturale. La gnome, tanto ampia e articolata nella *Quiete* da occupare seconda e terza lassa per un totale di 30 versi su 54, nel *Sabato*, dove all'opposto prevalgono descrizione e racconto, si assottiglia molto, in tutto 14 versi su 51, ripartiti nelle due strofette finali.

Ci si può anche chiedere perché il divario fra *Il risorgimento* e *A Silvia* non venne alleggerito in seguito, quando allo scopo poteva bastare anche solo una diversa collocazione nei *Canti*. Evidentemente Leopardi non se ne preoccupò o giudicava positivamente quella dissonanza. In quale logica? Veniamo così sospinti all'ordine del libro, dove i singoli pezzi acquistano nuovo carattere e senso in rapporto a quel che precede e quel che segue.

Verso la conclusione dell'epistola *Al conte Carlo Pepoli* veniva stilato il congedo dalle illusioni giovanili, poesia compresa, «Io tutti / Della prima stagione i dolci inganni / Mancar già sento, e dileguar dagli occhi / Le dilettose immagini, che tanto / Amai [...] », vv. 121-125. Due anni dopo *Il risorgimento*, già il titolo è tutto un programma, ha, s'è visto, tenore opposto, anche se nella rinascita c'è molto di volontaristico, come lascia trasparire lo stesso tempo ostinatamente 'allegro' del metro. Di per sé niente di molto strano. L'esistenza di Leopardi, come quella di tanti, è segnata dall'avvicendarsi di momenti desolati e inattese resurrezioni.

Senonché al fugace *Risorgimento* fanno seguito l'elegia funebre *A Silvia*, e poi le affabulanti *Ricordanze* in spola continua fra delusioni del presente e aspettative del passato, e alla fine il lunare deserto senza tempo del *Canto notturno*. Solo vicende, riflessi, proiezioni autobiografiche, o anche giustapposizioni di tesi e antitesi, esistenziali e filosofiche, che *non possono* approdare a una sintesi pacificata?

Palinodie e contropalinodie si moltiplicano, crescono l'una sull'altra. I primi *Canti* si chiudono con l'andante malinconico del *Sabato*. I nuovi ripartono con la vitale accensione, amorosa ed eroica insieme, di un *Pensiero dominante* che rinverdisce a modo suo il Guinizzelli del *cor gentile* contro il mortifero grigiore della presente età superba e sciocca, procedono con la lode equamente spartita tra *Amore e morte*, si inabissano nel disperato epitaffio di *A se stesso*[10]. Ammettiamo che tutte queste palinodie, le vecchie e le nuove, siano solo esiti fortuiti, nati dalle vicende alterne della storia personale e in quanto tali riproposti nel libro in quell'ordine, anche se certa geometria non si direbbe del tutto casuale. Ma come spiegare la posizione del *Consalvo*? Si direbbe che il suo allontanamento dai canti fiorentini, dei quali è coevo, ottenga due risultati in un colpo solo: far risaltare, lasciandola isolata, la loro simmetria oppositiva e, messo a contatto con *Alla sua donna* di tanti anni prima (e anch'essa separata dal suo luogo originario, le *Canzoni*), crearne un'altra: entrare in frizione col canto dell'amore pseudoplatonico raccontando il bacio tra gli amanti. E ancora: metricamente diverso dalla canzone, al *Consalvo* non bastano gli sciolti di cui è fatto per acclimatarlo con gli idilli, e più da vicino *Il sogno*, che lo precedono. Infine la sua lingua, divaricata dal sublime petrarchismo ironico di *Alla sua donna*, per il lessico da *Amore e morte* contrasta non di meno con gli idilli giovanili. Poco diversamente *Il passero solitario*, fratello per età, forma, significato, del *Tramonto della luna* (in ambedue si

10. E dietro di questo c'è una lunga storia, con lontane radici addirittura nelle *Canzoni* giovanili. Ben significativo ad esempio il netto divario tra *A un vincitore nel pallone* e *Nelle nozze della sorella Paolina*. Il primo – rileva Baldacci – potrebbe dimostrarsi «in linea col nichilismo giovanile d'oggi, coi warriors e con tutti coloro che, a disprezzo della vita, spingono la Ferrari al massimo della velocità». *Nelle nozze* «impone invece alla gioventù un marmoreo comportamento eroico che non sarà raggiunto se non a prezzo di un'educazione mortalmente coercitiva e tutta fondata sui modelli classici»... (Baldacci 1998, 13).

discorre del supplemento di crudeltà che la natura esercita con gli uomini, qui per le pene aggiunte dal libero arbitrio, là per la brevità della vita umana al confronto con le durevoli «collinette e piagge»), questo *Passero* così tardo, fatto arretrare tra *Il primo amore* e *L'infinito*, collide con ambedue. In quanto canzone libera, suona remotissima dalle terzine del *Primo amore* come dagli sciolti dell'idillio. Col quale d'altra parte non si sposa neppure nella lingua, per quella luminosa sintassi paesaggistica e narrativa che fa venire in mente *Il sabato*.

Morale. Evidentemente i testi singoli vengono spostati, rispetto all'età compositiva, per definire dettagli della storia intima e del suo senso: varianti di posizione, quindi, in primo luogo semantiche. Resta che l'articolazione finale dei *Canti* non attenua e piuttosto accentua salti e dissonanze, formali e non solo. Non è tanto questione di gusto per i contrasti, culturalmente rinforzato o «assuefatto» nell'atmosfera romantica. Il fatto principale è che quello di Leopardi è un pensiero totalmente negato alla dialettica, e le dissonanze, i repentini spostamenti di prospettiva, le stesse contraddizioni ne sono *la forma*, ultima e ineliminabile. Si sarebbe potuto dare qualcosa di formalmente diverso, quando di quel pensiero in continuo, inquieto movimento la lirica è parte decisiva e alla fine addirittura la principale? (Lo *Zibaldone* cessa in data 4 dicembre 1832, *Il tramonto della luna* e *La ginestra* sono del 1836). Di qui quanto di instabile o intercambiabile, difficile persino definirlo, si avverte nella compagine del libro. Che poi è uno dei tratti della sua resistente modernità.

Riferimenti bibliografici

Baldacci 1998 = L. B., *Il male nell'ordine*, Milano, Garzanti.
Bausi-Martelli 1993 = F. B. - M. M, *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere.
Bigi 1994 = E. B., *La metrica dei «Canti»*, in *lingua e stile di Giacomo Leopardi*,
Atti dell'VIII Convegno internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 30 settembre – 5 ottobre 1991), Firenze, Olschki.
Blasucci 1989 = L. B., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano.
Blasucci 1996 = L. B., *Partizioni e chiusure nelle prime canzoni libere*, in Id., *I Tempi dei «Canti»*, Torino, Einaudi.
Fubini-Bigi 1964 = G. Leopardi, *Canti*, a cura di M. F. ed E. B., Torino, Loescher.
Gavazzeni-Lombardi 1998 = G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. G. e M.M. L., Milano, Rizzoli.

Girardi 2000 = A. Girardi, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia. Marsilio.
Girardi 2002 = A. Girardi, *«La quiete» nella lingua poetica italiana*, LS, XXXVII, 329-337.
Leopardi 1991 = G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, ed critica a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti.
Mengaldo 2001 = P.V. M., *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza.
Mila 1963 = M. M., *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi.
Mortara Garavelli 1988 = B. M.G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
Peruzzi 1958 = E. P., *Aspasia*, in «Vox Romanica», XVII, 1958, 1, 62-81.

ALESSANDRA ZANGRANDI

METRO E SINTASSI NELL'ENDECASILLABO TRAGICO

1. *Premessa*

La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultatori o spettatori; la tragedia di un solo filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me: questa è la tragedia che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita. (Alfieri *Epistolario*, 289);

La verosimiglianza e l'interesse nei caratteri drammatici, come in tutte le parti della poesia, derivano dalla verità. Ora, questa verità è giustamente la base del sistema storico. Il poeta che l'ha adottato non crea le distanze per il piacere di estendere la sua azione; le prende nella storia stessa. Per provare che la persistenza d'un personaggio nel medesimo disegno esce dalla verosimiglianza allorchè essa si prolunga al di là dei limiti della regola, occorrerebbe provare che agli uomini non capita mai di aspirare ad un fine lontano più di ventiquattr'ore, nel tempo, e più di qualche centinaio di passi, nello spazio; e, per avere il diritto di sostenere che il grado di persistenza di cui si tratta produce languore e freddezza, occorrerebbe aver dimostrato che lo spirito umano è costituito in maniera da disgustarsi e affaticarsi, quando sia obbligato a seguire i disegni di un uomo al di là di un solo giorno e di un solo luogo. (Manzoni *Lettera*, 71).

Così Alfieri e Manzoni nelle lettere indirizzate rispettivamente a Calzabigi (1788) e a Chauvet (1820) per rendere ragione delle proprie scelte drammaturgiche, di fatto opposte tra loro: Alfieri adotta infatti le tre

unità aristoteliche e concentra quindi gli eventi delle proprie tragedie nell'arco di un'unica giornata; Manzoni dilata invece i tempi di *Carmagnola* e *Adelchi* (sei anni per il primo, due anni per il secondo), individuando in questi periodi prolungati gli episodi che meglio permettono di dare unità e coerenza all'intreccio. La diversa soluzione temporale peraltro non incide sulle unità narrative presenti nelle tragedie dei due autori e degli altri presi in considerazione in questa sede[1]: l'estensione (temporale e narrativa) delle singole scene che compongono i cinque atti di ciascuna opera risponde infatti all'unica regola delle istanze drammatiche cui di volta in volta viene data voce, e del resto i materiali narrativi che le compongono (dialoghi d'azione e narrazioni, come li definisce Alfieri, contrapponendoli tra loro, monologhi e, nelle due tragedie manzoniane, cori) sono analoghi. In questa rete a maglie molto larghe e variabili l'endecasillabo sciolto (che per tradizione ormai consolidata nel tempo è il metro classico della tragedia) perde alcuni dei connotati che lo caratterizzano in altri generi letterari (le traduzioni, i poemetti didascalici...). La necessità di ospitare nella misura delle 11 sillabe battute di più personaggi fa sì che in questi versi, spesso costruiti graficamente su scalini successivi, la regolarità ritmica sia mantenuta solo per la lettura, per la scansione astratta, mentre di fatto, quando si provi a pronunciare questi versi (soprattutto quelli con tre o quattro interventi in successione), essi presentano un'identità metrica alquanto labile, e, al contrario, una pronuncia scandita secondo gli accenti effettivamente presenti risulta del tutto innaturale. Del resto, anche gli endecasillabi non spezzati in battute di personaggi diversi tendono a scavalcare la loro misura canonica, protraendosi verso l'endecasillabo successivo, anche per serie lunghe e continuate: l'*enjambement* si rivela infatti figura fondamentale per la realizzazione dell'endecasillabo tragico ed interviene per verticalizzare la sintassi narrativa, associandosi spesso a figure di parola e di ripetizione. Nei paragrafi che seguono si cercherà di mettere in luce alcune delle caratteristiche fondamentali dell'endecasillabo tragico, partendo senz'altro dalle diverse realizzazioni prosodiche, per vedere quindi la fisionomia del verso

1. Alfieri, *Filippo* (1789); Foscolo, *Tieste* (1797); Monti, *Caio Gracco* (1802); Manzoni, *Carmagnola* (1820) e *Adelchi* (1822). Per ragguagli editoriali più specifici si rimanda alla bibliografia.

nei più ampi contesti sintattici creati dalle figure retoriche, e cercando infine di indicare come le une e gli altri si coniughino in brani narrativi di natura diversa (dialoghi d'azione e narrazioni analettiche).

2. *Modelli prosodici*

Una prima serie di indicazioni sull'endecasillabo nella tragedia tra Sette e Ottocento può essere dato dalle diverse realizzazioni ritmiche, riassumibili nella seguente tabella[2]:

Tabella 1: modelli di scansione dell'endecasillabo

modello	scansione	*Filippo*	*Tieste*	*Caio Gracco*	*Carmagnola*	*Adelchi*
I	246810	10,45	6,13	2,46	5,15	5,24
	146810	8,48	6,28	2,99	4,61	5,44
	46810	6,36	4,06	3,42	5,31	5,78
	totale	**25,29**	**16,47**	**8,87**	**15,07**	**16,46**
II	24810	15,54	13,63	12,07	14,97	13,03
	14810	8,73	9,207	10,43	11,21	12,89
	4810	6,36	5,35	9,61	10,57	9,31
	totale	**30,63**	**28,187**	**32,11**	**36,75**	**35,23**
III	24610	1,48	3,49	1,83	1,28	1,17
	14610	1,97	2,21	1,304	2,308	1,86
	4610	1,908	1,57	3,04	3,22	1,81
	totale	**5,358**	**7,27**	**6,174**	**6,808**	**4,84**
IV	24710	0,706	1,35	0,43	0	0
	14710	0,56	1,21	0,38	0	0
	4710	0,42	0,42	0,24	0	0
	totale	**1,686**	**2,98**	**1,05**	**0**	**0**
V	2610	0,56	1,99	3,52	2,2	1,12
	26810	1,27	2,06	2,27	2,25	1,32
	totale	**1,83**	**4,05**	**5,79**	**4,45**	**2,44**
VI	3610	1,13	3,14	12,31	5,52	5,63
	13610	0,63	1,64	3,14	1,66	2,35
	36810	4,24	4,78	9,51	5,206	6,81
	136810	1,83	2,92	2,65	1,71	2,5
	totale	**7,83**	**12,48**	**27,61**	**14,096**	**17,29**
VII	1610	0,07	0,14	0,48	0,37	0,34
	16810	0,49	0,92	0,38	0,53	0,49
	totale	**0,56**	**1,06**	**0,86**	**0,9**	**0,83**

2. I criteri di scansione seguiti sono quelli approntati da Praloran-Soldani per il volume collettaneo del Gruppo Padovano di Stilistica, c.s.

Vediamo nel dettaglio alcuni degli esiti ritmici desumibili dalla tabella. Balza agli occhi in primo luogo la sostanziale omogeneità di realizzazione dell'endecasillabo nelle cinque tragedie: comune a tutte è infatti la presenza marginale dei modelli IV, V e VII e, con percentuali appena superiori, III, che nel loro insieme rappresentano circa il 10-12% del corpus analizzato, e incidono quindi in misura molto meno rilevante rispetto ai versi con contraccenti (per i quali si veda la tabella 2). Endecasillabi "alleggeriti" nel primo emistichio e troppo sbilanciati verso il secondo (soprattutto i tipi V e VII) non sembrano presentare le caratteristiche ritmiche adeguate per un verso che voglia essere esso stesso *medium* tragico e veicolare emozione, discostandosi dalla naturale fluidità sempre riconosciuta all'endecasillabo. Non stupisce nemmeno l'impiego residuale di endecasillabi cosiddetti dattilici (modello IV), di fortuna oscillante nei secoli ma di fatto sempre percepiti come estranei alla più consueta scansione con ictus su sedi pari[3]. Da rilevare è caso mai l'assenza di questi endecasillabi nelle due tragedie di Manzoni[4]: l'autore, evidentemente, nell'elaborazione delle tragedie ha lavorato sulla struttura profonda dei versi, eliminando o variando quelli che sarebbero risultati extravaganti rispetto ai modelli più medi (si direbbe, rispetto ad un arcimodello di endecasillabo cui Manzoni sembra tendere nelle tragedie).

A questo impiego ridotto di endecasillabi sbilanciati nel secondo emistichio corrisponde l'accentuata presenza dei modelli I, II e VI, che nelle cinque tragedie costituiscono nel loro insieme più della metà del numero totale di versi: il 63,45% in *Filippo*, il 57,137% in *Tieste*, il 68,59% in *Caio Gracco*, il 65,916% in *Carmagnola*, il 68,98% in *Adelchi*. I numeri stes-

3. Si veda Menichetti 1993, 401-3, che riporta tra l'altro il giudizio di Berengo sulla percezione di questo modello di scansione presso i poeti dell'Ottocento: «oggidì [1854] i moderni o se ne astengono affatto, o rarissimamente ne usano in qualche lungo componimento» (*ivi*, p. 402).

4. Salvo errore, l'unico endecasillabo manzoniano passibile di scansione dattilica è il seguente: «di Carlo in nome io la v'intimo, a voi» (*Adelchi* I 5, 317). Poiché l'unicità dell'*exemplum* risultava sospetta in un autore attento all'aspetto formale (in questo caso fonico) del verso, si è ritenuto di pronunciare la parola *intimo* come piana anziché sdrucciola, ottenendo in questo modo un endecasillabo di 24810. Tale pronuncia sembra autorizzata dal di poco successivo «ogni giudice intimi, e l'oste aduni» (*Adelchi* I 5, 335), che, senza slittamento di accento sul verbo *intimi*, risulterebbe avere ictus di 35810, veramente troppo lontani dalla sensibilità manzoniana e dalle sue realizzazioni ritmiche.

si e il confronto con i dati disponibili per altre opere e generi letterari[5] portano ad affermare che tali endecasillabi costituiscono veramente l'asse portante delle tragedie, e d'altra parte i tre gruppi propongono modelli diversi e forse anche contrastanti di pronuncia del verso. I tipi I e VI nelle loro varianti presentano una distribuzione di ictus densa ed equilibrata nelle sedi, ottenuta per la presenza di voci semanticamente piene (nomi, verbi, aggettivi) susseguentisi lungo l'endecasillabo. Il tipo I, per esempio, ricorre spesso nei passi di carattere narrativo, che evidentemente più di altri necessitano di voci rilevanti dal punto di vista semantico; si considerino i seguenti versi, tratti dal racconto del viaggio del diacono Martino:

MARTINO: Al par di rocca è questo lato; e mille (*Adelchi* II 3, 156)

MARTINO: M'avria la breve chioma, il mento ignudo (*Adelchi* II 3, 158)

MARTINO: Son altri monti, ei disse, ed altri ancora;(*Adelchi* II 3, 181)

MARTINO: E Dio mi manda. – E Dio ti scorga, ei disse (*Adelchi* II 3, 188)

MARTINO: D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli (*Adelchi* II 3, 197).

I versi (tutti di 246810) conferiscono alla narrazione un tono di profonda solennità (si veda, per es., il terzo dei passi sopra trascritti), che ben si accompagna sia con le battute di secondo grado inserite nel discorso primo di Martino (ess. 3 e 4), sia con la nota potenza descrittiva di questo brano (ess. 1 e 5). Poco cambia nella resa finale del verso se in luogo dell'accento di seconda si trova l'accento di prima:

MARINO: Freme il Senato; poche voci appena
S'alzano ancor per lui. – Cremona è presa (*Carmagnola* IV 2, 49-50)

MARINO: Odio privato, è invidia, è basso orgoglio (*Carmagnola* IV 2, 59).

È il brano in cui il veneziano Marino accusa di tradimento il Carmagnola, e la scansione fortemente ritmata del verso, oltre che all'esigenza narrativa di ricostruire i fatti che lo portano ad accusare il conte, dà sostegno fatico dell'argomentazione contro di lui (es. 3).

5. Per il poema epico e la tradizione canterina, si vedano Praloran 1988 e Dal Bianco 2001; per i poemetti didascalici in sciolti nel Cinquecento, si veda Soldani 1999, 286-87; per i RVF e la tradizione stilnovistica, si veda Gruppo Padovano di Stilistica, c.s.

L'endecasillabo tragico presuppone spesso una frammentazione sintattica, legata sia alle pause delle battute del personaggio (esclamazioni, frasi interrotte da punti di sospensione...):

FILIPPO: Il cor mi avesse?... Ah! no... Ma pur, quai sensi! (*Filippo* III 6, 309)

MARCO: Dunque è deciso!... un vil son io!... fui posto (*Carmagnola* IV 2, 270)

MARCO: Dunque atterrir?...La vita?...Ebben, talvolta (*Carmagnola* IV 2, 282),

sia (e soprattutto) al fatto che spesso gli endecasillabi risultano costituiti dalle battute di più personaggi, ciascuna delle quali ha una propria compiutezza semantica e sintattica e, di conseguenza, la propria rilevanza ritmica:

GOMEZ: Tel tacque il re?
ISABELLA: Mel tacque, sì.
GOMEZ: Tentato (*Filippo* IV 5, 170)

IPPODAMIA: Ancor?
EROPE: Io l'amo?... Io lui?... No: quando amai, (*Tieste* I 2, 117)

EROPE: Complice mai!
TIESTE: Il reo son io.
EROPE: Che! rea (*Tieste* IV 2, 51)

IDELCHI: Ch'ei vada?
DUCHI: Ei vada.
IDELCHI: Al dì novello in pronto (*Adelchi* I 8, 428)

DESIDERIO: Che dici insano?
SCUDIERO: I Franchi, o re.
DESIDERIO: Che Franchi? (*Adelchi* III 3, 128).

Gli esempi delle due serie sopra riportate presentano tutti schemi ritmici del modello I, il più denso di ictus e di conseguenza il più adatto ad ospitare endecasillabi composti da più *tranches* locutive.

Per gli endecasillabi del tipo VI sembra opportuno fare una distinzione, che rende ragione di due diverse rese ritmiche: se quelli di 36810 e di 136810 (ultime due righe del riquadro VI) risultano affollati di ictus e nella sostanza presentano costrutti sintattici ed istanze narrative o argomentative affini a quelle già illustrate per i versi di 1/246810, gli endecasillabi di 3610 sono invece formati di tre porzioni di portata omogenea, in cui gittata metrica e gittata sintattica coincidono:

LICINIA: il tuo gemito, / o figlia; / ma disdice
alla moglie / di Gracco, / a una Romana (*Caio Gracco* III 1, 44-5)

CONTE: Serenissimo / Doge, / Senatori; (*Carmagnola* I 2, 81)

CONTE: Dal terror, / dai tributi / i cittadini (*Carmagnola* I 2, 152)

CONTE: Cui tu degni, / non dico / accarezzarlo,
Ma non dargli / a vedere / che lo dispregi (*Carmagnola* I 5, 396-7).

La relativa frequenza di siffatti endecasillabi sembra essere inversamente proporzionale alla presenza di endecasillabi del tipo III (che dal punto di vista ritmico risultano troppo concentrati nella parte mediana) e del tipo VII (decisamente poco armonici per distribuzione di ictus). Accenti di 3610 permettono di ottenere versi ritmicamente equilibrati e poco "scanditi", che conferiscono al testo un ritmo quasi prosastico che ben si adatta ad una recitazione scenica (si noti che negli esempi sopra riportati alcuni si susseguono l'uno all'altro). Vale la pena di sottolineare che nelle tragedie di Alfieri e Monti la presenza di endecasillabi dei tipi I e VI è speculare: in *Filippo* i versi del modello I sono tre volte superiori a quelli del modello VI e, viceversa, nel *Caio Gracco* i versi del modello VI sono tre volte tanto quelli del modello I[6]. L'endecasillabo alfieriano, teso, nervoso e fortemente frammentato (sia dalle pause sintattiche che dalla nota successione di voci di personaggi diversi all'interno dello stesso verso) si presta quindi ad una scansione ritmata, essa stessa drammatica. Il campione del Neoclassicismo Monti, invece, sembra far propria la ricerca di equilibrio ed armonia del proprio modello artistico e culturale di riferimento, e predilige quindi endecasillabi dal ritmo più omogeneo ed uniforme. Rispetto a queste realizzazioni, non è evidentemente estranea nemmeno la destinazione pensata per le due tragedie: Alfieri, come è noto, non riteneva determinante il successo sul palcoscenico ma piuttosto la lettura ed eventualmente *mises en scène* private in cui egli stesso recitava; Monti, autore che scriveva anche in vista di un riconoscimento pubblico, fece allestire la sua tragedia sulla scena e ne ottenne un clamoroso successo[7].

6. Si veda, per contrasto, la sostanziale sovrapponibilità dei due modelli in *Tieste*, *Carmagnola*, *Adelchi*.

7. Spera 1990, cap. III.

Infine, gli endecasillabi del gruppo II, il più ricco in tutte e cinque le tragedie. Essi si prestano ad apparire in più versi consecutivi, sia nella variante di 14810:

> TIESTE: Io ti promisi: ma fratello sempre
> Tu mi nomasti, e nimistà frattanto,
> Odio perenne, m'apprestavi. Il lungo (*Tieste* IV 3, 171-3),

che in quella di 24810:

> ADELCHI: Saper m'è dato, è perché nulla io sono.
> Chi pensa a Svarto? Chi spiar s'affanna
> Qual piede a questo limitar si volga? (*Adelchi* I 7, 364-6),

che in quella di 4810:

> OPIMIO: non accigliarti, non turbarti, osserva
> la tua parola. – Tu scegliesti quello
> della rivolta, del furor civile;
> di quel furor che tra i tumulti un giorno (*Caio Gracco* II 4, 173-6).

I brani sopra trascritti mostrano come, dal punto di vista sintattico, gli endecasillabi del modello II possono presentare una duplice struttura: i versi di 14810 e di 24810 sono in genere costruiti su quattro parole, ciascuna sede d'accento, e si presentano quindi come bipartiti, costituiti di due emistichi ritmicamente omogenei separati dall'ampio spazio atono centrale. Gli endecasillabi di 4810, invece, ospitano in genere tre parole con accento forte e quindi sono scomponibili in tre tempi ritmici, risultando nella sostanza più simili, in quanto a struttura sintattica, ai versi del gruppo VI. I versi di 4810 accolgono spesso coppie (dittologiche, anaforiche, antitetiche o legate mediante *correctiones*) di elementi grammaticali affini, i cui accenti possono collocarsi sull'8ª e sulla 10ª sillaba:

> FILIPPO: La mia consorte impallidisce, e trema, (*Filippo* IV 3, 118)

> TIESTE: Abbandonato, senza fida e cara (*Tieste* II 2, 45)

> DRUSO: è il tuo partito, disperato e nullo (*Caio Gracco* II 1, 54)

> LICINIA: non scellerati, ma tremanti e vili, (*Caio Gracco* IV 2, 136),

o sulla 4ª e sull'8ª, attraversando quindi l'intero verso:

CARLO: De' traditori e de' tiranni il sonno? (*Filippo* IV 1, 14)

EROPE: Non rimarrommi, e 'l seguirò nell'urna. (*Tieste* V 3, 171)

FULVIO: ed or da questo or da quel lato spira, (*Caio Gracco* I 2, 152)

CONTE: E abbandonarmi – o ritornar sul campo, (*Carmagnola* I 4, 316)

ADELCHI: Il tuo ducato, ed Ermengarda. – E voi, (*Adelchi* III 9, 370).

La struttura sintattica tripartita di questi versi è evidente anche quando non appaiano legami sintattici o retorici tra due dei tre termini come negli esempi sopra riportati. In questi casi l'endecasillabo si presta ad ospitare un nucleo sintatticamente compiuto:

FULVIO: solennemente a vendicarsi aspira. (*Caio Gracco* I 2, 72)

DOGE: Di Carmagnola insidïò la vita; (*Carmagnola* I 1, 14)

DESIDERIO: Ammiratrice, leverà la fronte (*Adelchi* I 2, 78).

Gli endecasillabi di 4810 mostrano una struttura chiaramente bipartita dal punto di vista sintattico quando una pausa forte intervenga dopo la 5ª o la 9ª sillaba[8], quindi dopo la sillaba atona che segue una delle sedi ritmiche portanti del verso. In questo caso il verso non è sintatticamente compiuto in sé, ma è legato al verso che precede (se la pausa cade dopo la 5ª) o a quello che segue (se la pausa cade dopo la 9ª) mediante *enjambement*. Alcuni esempi di endecasillabo bipartito con pausa sintattica dopo la 5ª:

CARLO: Non ho, che il padre; che onorar di un tanto (*Filippo* I 4, 194)

TIESTE: I' nol rammento; tua clemenza tutto (*Tieste* V 3, 239)

CORNELIA: che si congiura? la tua morte. Il tempo (*Caio Gracco* III 1, 36)

MALATESTI: E Fortebraccio; voi giungete in tempo: (*Carmagnola* II 2, 60)

ERMENGARDA: La mia sventura. D'amistà, di pace (*Adelchi* I 3, 221).

Alcuni esempi di endecasillabo bipartito con pausa sintattica dopo la 9ª:

8. Dopo la 4ª o la 8ª sillaba, se su queste cade l'ultima sillaba di una parola tronca.

ATREO: Ma t'allontana da' miei sguardi: giura (*Tieste* V 3, 222)

CAIO: di mia famiglia, t'obbedisco. Sangue (*Caio Gracco* II 9, 436)

IDELCHI: Se un gran partito non si prende. Arrida (*Adelchi* I 8, 392).

Passiamo quindi agli endecasillabi con ictus ribattuti che, come illustra la tabella 2, sono presenti in percentuale consistente (circa un quarto del totale dei versi) ma non troppo lontana da quella calcolata per altre opere[9].

Tabella 2: sede degli ictus ribattuti

sede	*Filippo*	*Tieste*	*Caio Gracco*	*Carmagnola*	*Adelchi*
12	0,77	0,42	0,43	0,21	0,09
23	0,77	1,78	0,82	0,69	0,68
34	2,96	1,78	1,304	1,28	0,93
45	9,32	7,35	0,43	7,3	8,72
56	0,56	0,35	0,53	0,107	0
67	8,05	11,27	11,88	10,41	11,37
78	2,12	0,99	0,53	0,32	0,19
910	1,13	1,78	1,25	0,64	0,34
più sedi	0,91	1,49	0,24	0,85	0,49
totale	**26,59**	**27,21**	**17,414**	**21,807**	**22,81**

Come prevedibile, le sedi in cui più spesso cade il contraccento sono la sesta e la settima (con percentuali tra l'8% e l'11%). Nota Menichetti 1993, 404 che in questi versi «il primo appoggio portante del verso può essere in 4ª (senza però che si possa parlare di endecasillabo dattilico)»: sembrano piuttosto endecasillabi di 4ª6ª che, per un'improvvisa impennata sintattica, si convertano in versi di 4ª6ª7ª, con una forte concentrazione di "energia" ritmico-fonetica nella parte centrale. Spesso gli ictus contigui sono dislocati sugli emistichi di endecasillabi a scalino, e si danno due diversi casi di scontro di arsi. Il primo emistichio può chiudersi con parola accentata sull'ultima sillaba (anche per apocope) che si incontra con parola accentata sulla prima sillaba (piana, tronca o sdrucciola):

9. Cfr. i già citati Soldani 1999 e Gruppo Padovano di Stilistica, c.s.

tronca + piana:
ANFRIDO: Ma è legato d'un re.
ERMENGARDA: Padre, concedi (*Adelchi* I 4, 267)

tronca + tronca:
CARLO: Dono ha Carlo per te.
DESIDERIO: Re del mio regno (*Adelchi* V 5, 155)

tronca per apocope + sdrucciola:
IPPODAMIA: Come osasti venir?
TIESTE: Erope mia (*Tieste* II 2, 22).

L'altro caso si dà quando tra primo e secondo emistichio si verifichi sinalefe: il primo emistichio termina con parola piana alla cui ultima sillaba (atona) si sovrappone l'accento in prima posizione della prima parola dell'emistichio seguente. Alcuni esempi:

ATREO: Fin che il fratello vive.
IPPODAMIA: Alta, inumana (*Tieste* V 2, 67)

MARINO: Coscienza il diravvi.
MARCO: Ella mi dice (*Carmagnola* IV 1, 6)

ADELCHI: E balzato dal vento.
ANFRIDO: Alto infelice (*Adelchi* III 1, 90).

In questo secondo caso, spesso il secondo emistichio inizia con un'interiezione, che con la sua *vis* drammatica si inarca verso l'ultima sillaba della parola che precede[10]:

ISABELLA: Già convinto l'hai dunque?
FILIPPO: Ah! chi 'l potrebbe (*Filippo* II 2, 109)

FULVIO: Muori dunque tu primo.
CAIO: Ah! che faceste? (*Caio Gracco* III 3, 499)

ERMENGARDA: Nelle sue braccia... io muojo!
ANSBERGA: Oh! mi farai (*Adelchi* IV 1, 161).

10. La tradizione poetica italiana offre esempi di ictus adiacenti in 6ª7ª posizione (e anche in 4ª5ª) in cui il secondo accento cade su un'interiezione: «de' colpi impressi. Amor, deh, perché a voto» (Tasso, *Rime* 183, 10); «e disse a lui rivolto: - Ah non sia vero» (*Gerusalemme liberata* VII, 62); «più felice di me. Deh, conservate» (Metastasio, *L'Olimpiade*, II 9, 89); «così acerbo disprezzo? Ah! non fia vero» (Metastasio, *Siroe*, I 7, 2).

Analoghe scansioni ritmiche si realizzano evidentemente anche quando a comporre l'endecasillabo concorrono più di due battute di personaggi diversi:

TIESTE: Atreo.
ATREO: Quai grida!
TIESTE: Mori.
ATREO: Empj! – Non io; (*Tieste* IV 2-3, 130)

CAIO: Lasciami.
LICINIA: No, crudel!
CAIO: Lasciami!
LICINIA: O resta, (*Caio Gracco* IV 2, 168)

CONTE: Di quel valente?
PERGOLA: Io il son.
CONTE: Vieni ed abbraccia (*Carmagnola* III 3, 193).

Quanto detto per gli endecasillabi a scalino di 6ª7ª vale nella sostanza per gli endecasillabi di 4ª5ª, che (con la vistosa eccezione di *Caio Gracco*) sono presenti in percentuale sensibilmente maggiore rispetto alla precedente tradizione poetica (dal 7,3% di *Tieste* e *Carmagnola* al 9,3% di *Filippo*). Anche questi contraccenti spesso cadono in un endecasillabo divaricato tra due battute di personaggi diversi proprio tra la quarta e la quinta sillaba: essi quindi possono nascere dalla contiguità tra parola tronca (anche per apocope) e parola accentata sulla prima sillaba:

ISABELLA: La mia pietà.
CARLO: Troppo? Ah! che dici? E quale (*Filippo* I 2, 53)

POPOLO: Gracco al Tarpeo.
CAIO: Deh! Per gli dei, m'udite, (*Caio Gracco* III 3, 307)

SOLDATO: Morto cader.
ADELCHI: Giorno d'infamia e d'ira, (*Adelchi* III 9, 401),

oppure per sinalefe tra i due emistichi:

CARLO: L'ora di morte
FILIPPO: Ora di morte è giunta: (*Filippo* V 2-3, 127)

EROPE: Le mie vendette.
IPPODAMIA: Alta minaccia in fatto! (*Tieste* III 2, 139)

GONZAGA: Che tu t'inganni.
CONTE: Altro mi duol – son stanco (*Carmagnola* IV 3, 414).

Anche negli endecasillabi a scalino di 4^a5^a spesso la quinta è un'interiezione:

CARLO: Voce nessuna...
PEREZ: Ah! di natura è forza, (*Filippo* I 4, 203)

TIESTE: Non fui tiranno.
EROPE: Ahi! di mio padre ancora (*Tieste* IV 3, 202)

ADELCHI: Come ti regge?
DESIDERIO: Ah! per la prima volta (*Adelchi* III 9, 337),

e ovviamente le stesse circostanze metrico-ritmiche si realizzano se l'endecasillabo è composto da più di due battute di personaggi diversi:

TIESTE: Tu i suoi pensier.
IPPODAMIA: (Troppo li veggo!)
EROPE: Omai (*Tieste* III 2, 145)

MARTINO: La via.
CARLO: Qual via?
MARTINO: Quella ch'io feci.
CARLO: E come (*Adelchi* II 3, 117).

L'alta frequenza di endecasillabi di 4^a5^a colpisce soprattutto se nella tabella 2 la si confronta con i valori che immediatamente precedono e seguono (endecasillabi di 3^a4^a e di 5^a6^a). La misura sillabica che meglio si presta ad ospitare una porzione completa di testo (specie negli endecasillabi divisi in due o più battute) è data evidentemente dalle quattro sillabe piene: se vi sono ictus precedenti, essi cadono sulla 1^a o sulla 2^a sillaba, solo raramente sulla 3^a e, con una frequenza decisamente maggiore sulla 5^a, ove inizia una nuova unità sintattica che, anche per l'attacco forte, crea un punto di accumulo ritmico nella prima parte del verso.

Si noti che spesso i segmenti di endecasillabo spettanti a personaggi diversi sono saldati tra loro da legami di tipo anaforico («Lasciami. | No, crudel! | Lasciami! | O resta», *Caio Gracco* IV 2, 168; «l'ora di morte... | Ora di morte è giunta», *Filippo* V 2-3, 127) o fonico («che tu t'ing*anni*. | Altro mi duol – son st*anco*», *Carmagnola* IV 3, 414; «la via. | *Qual* via? |

Quella ch'io feci. | E come», *Adelchi* II 3, 117). Sembra quindi che la frammentazione sintattica di questi versi, ulteriormente evidenziata da coppie di accenti contigui sulla 4ª5ª o sulla 6ª7ª sillaba, sia in parte compensata da una struttura intraversale compatta e ricca di richiami tra le singole parti.

3. *Sintassi orizzontale e sintassi verticale*

Le singole unità versali nella loro diversa realizzazione ritmica si collocano in un contesto dialogico che evidentemente presuppone una misura narrativa che supera le 11 sillabe del verso, e che coniuga gli endecasillabi in costrutti che diano tratti caratteriali ben precisi alla battuta e prima ancora al personaggio che la pronuncia, e che nello stesso tempo prestino alle frasi dei diversi protagonisti la più opportuna resa locutiva e fàtica. Vediamo quindi come l'endecasillabo tragico viene collocato in contesti più ampi, e partiamo senz'altro dalle anafore, che tra i costrutti seriali basati sulla ripetizione del medesimo termine sono, come prevedibile, le più diffuse. Non mancano ovviamente esempi di anafore intraversarli, in genere dislocate su segmenti parallelistici («ei venga; ei s'oda; ei sue ragioni ne adduca», *Filippo* III 5, 29; «abbiti regno, abbiti sposa, e figlio», *Tieste* V 3, 221; «quanto il dover, quanto l'onor chiedea», *Adelchi* V 1, 20), anche su versi adiacenti («arme, arme intanto l'Orïente grida, / arme l'arsa Numidia, arme Lamagna», *Caio Gracco* III 3, 283-4; «[...] ahi lasso! ahi guerra atroce! / Io crudel che la volli; io che t'uccido!», *Adelchi* V 8, 325-6), tuttavia sono più frequenti i casi in cui l'anafora occupa due o tre versi legati da *enjambement*:

GOMEZ: Io parlerò dunque primiero; io primo
L'ira di un padre affronterò; [...] (*Filippo* III 5, 118-9)

CONTE: Questa cupa arte lor, questi intricati
Avvolgimenti di menzogna, questo
Fingere, tacere, antiveder [...] (*Carmagnola* IV 3, 396-8)

ADELCHI: [...] chiusi
Fra il singulto de' tuoi, fra il riverente
Dolor dei fidi, sul real tuo letto,
gli occhi io t'avessi [...] (*Adelchi* V 7, 300-3).

Il primo e il terzo esempio mostrano chiaramente come la figura sia di fatto ospitata all'interno della misura versale, tuttavia perché essa sia dotata di senso compiuto è necessario il frammento testuale che si protende e completa nel verso successivo, confermando così la preferenza per uno sviluppo verticale del testo.

Più rari invece i casi (e per lo più concentrati in *Filippo* e in *Caio Gracco*) in cui lo scarto tra periodo metrico e periodo sintattico è tale da portare l'anafora all'inizio di due versi successivi, anche quando questi non segnano l'inizio della proposizione (e la ripresa è quindi attenuata dall'inarcatura):

FILIPPO: Accusatore oggi fra voi mi seggo;
Giudice no, ch'esser nol posso; e, ov'io
Accusator di cotale reo non fossi,
Qual di voi lo ardiria? [...] (*Filippo* III 5, 63-6)

CORNELIA: tu la riveli, e sul tuo nome stampi
tu medesmo l'infamia. [...] (*Caio Gracco* III 1, 20-1).

Accanto alle anafore a sviluppo verticale basate sulla stessa parola ripetuta due volte, vi sono naturalmente quelle in cui la voce rimbalza da un verso all'altro per tre o più volte:

FILIPPO: [...] sì, ch'oggi ei giugna al colmo
D'ogni più fero eccesso. Oggi, sì, mentre
Non dubbie prove a lui novelle io dava
Di mia troppa dolcezza, oggi ei mi dava
D'inaudita empietà l'ultime prove. (*Filippo* III 5, 78-82, + chiasmo)

IPPODAMIA: Io di re moglie e di re figlia e madre
La pena sconto di tai nomi; io quindi
Maladetta dal Ciel voi dal mio fianco
Trassi stromenti di mie pene, voi
D'orrore insaziabili e di stragi.
Io vi son madre: ecco mio vanto; all'opra
M'unisco orrenda, e furibonda io bramo
Vendicativi parricidj. [...] (*Tieste* V 3, 205-12),

né del resto i brani in cui si susseguono anafore di voci diverse, anche disposte chiasticamente:

LICINIA: [...] Poss'io vederti
alla morte esortar questo tuo figlio,
questo dell'alma mia parte più cara;
poss'io vederlo e non disfarmi in pianto? (*Caio Gracco* III 1, 51-4)

ADELCHI: [...] Questo felice,
Cui la mia morte fa più fermo il soglio,
Cui tutto arride, tutto plaude e serve,
Questi è un uom che morrà. [...] (*Adelchi* V 8, 359-62),

o in una sequenza parallelistica che contrappone drammaticamente le azioni di due attanti:

MARCO: [...] La man gli stesi;
Il cortese la strinse; ed or ch'ei dorme,
E il nemico gli è sopra – io la ritiro.
Ei si desta, e mi cerca – io son fuggito!
Ei mi dispregia – e muore! Io non sostengo
Questo pensier... [...] (*Carmagnola* IV 2, 322-7).

Per le altre figure di ripetizione si possono fare rilievi analoghi a quelli proposti per le anafore. A livello intraversale si trovano quindi epifore, magari con poliptoto («basta sol ch'ei v'accorra; ei non v'accorre», *Carmagnola* IV 1, 51), epanalessi («scusa, deh, scusa l'ardir mio novello», *Filippo* III 1, 1), anadiplosi («di questa bella Italia, Italia tutta / partecipe chiamai», *Caio Gracco* III 3, 392-93)[11], epanadiplosi («[...] e il debbo io pur? sì, il debbo», *Filippo* III 5, 61). Più frequenti comunque gli esempi di epifore, epanalessi... che si prolungano per più versi e conferiscono al brano un'organizzazione verticale. Particolarmente significative in questo caso risultano le epanadiplosi, che con la loro struttura chiusa delimitano una porzione di testo ben definita, rendendola subito evidente:

11. Non mancano nemmeno le anadiplosi in cui la parola ripetuta a contatto viene declinata diversamente, configurandosi quindi come poliptoto («pace sperando; ma sperar che giova», *Tieste* V 3, 192), anche su endecasillabi a scalino:
IPPODAMIA: Così perdoni?
ATREO: Perdonar misfatti, (*Tieste* V 3, 106)
ATREO: E tu, giuri?
TIESTE: Ti giuro odio, tremendo (*Tieste* V 3, 118).

PEREZ: [...] Odimi, o re; vedrai
Qual sia il libero dir: m'odi, e ben altro
Ardir vedrai. [...] (*Filippo* III 5, 208-10, + anafora)

TIESTE: Pur io ti priego; e per l'amaro frutto,
Frutto innocente di profano ardore,
Ti priego io sol. [...] (*Tieste* V 3, 149-51, + anadiplosi appositiva)

MARCO: [...] io spero
Che ti morrò lontano, e pria che nulla
Sappia di te, lo spero: [...] (*Carmagnola* IV 3, 343-5).

Anadiplosi ed epanalessi spesso si collocano in posizione di *enjambement*, fungendo quindi da fulcro (soprattutto le prime) per un periodo sintattico divaricato su più versi:

IPPODAMIA: [...] Ah che in cor tristo
Trista è perfin la gioja! [...] (*Tieste* V 3, 280-1)

DESIDERIO: [...] Qual mi ritorni il figlio!
Figlio, mia sola gloria, io qui mi struggo, (*Adelchi* V 7, 292-3).

Le parole in epifora talora sono collocate in chiusura di verso, dando vita a rime identiche che mal si adattano all'esigenza di creare un endecasillabo nobilmente atteggiato ma discorsivo, non vincolato dagli schemi metrici ripetitivi di altri generi narrativi. Ecco un esempio tratto dalla tragedia di Alfieri, che peraltro era perfettamente consapevole del tono da cantilena che le rime conferiscono all'endecasillabo, e nelle successive stesure delle sue tragedie procedeva alla progressiva eliminazione delle rime[12]:

FILIPPO: A chi favelli tu?
PEREZ: Di Carlo al padre...
FILIPPO: Ed al tuo re.
LEONARDO: Tu sei di Carlo il padre:
E chi 'l dolor di un disperato padre
Non vede in te? [...] (*Filippo* III 5, 287-90).

Anche le coppie talora possono collocarsi a cavallo di due endecasillabi: in genere i termini che costituiscono la coppia sono adiacenti e divaricati proprio dal limite imposto dalla misura versale: «la vile / e mal cela-

12. Si veda a questo proposito Camerino 1999, 10-1.

ta invidia» (*Filippo* I 2, 38-9); «a destra / e a sinistra paludi» (*Carmagnola* II 1, 31-2); «voce udir non gli fa che di lusinga / e di lode non sia» (*Adelchi* I 2, 103-4); «contra noi la terra / e il santuario di querele assorda» (*Adelchi* I 2, 165-6).

I chiasmi che si esauriscono in un unico verso spesso nascono dalla ripetizione della stessa parola (anche variamente declinata) in posizione intermedia o esterna: «prezzo esecrando di esecrando ajuto» (*Filippo* III 5, 136); «fien brevi i detti, e l'eseguir fia ratto» (*Tieste* V 3, 108); «hai guerra in seno, nell'esterno hai guerra» (*Caio Gracco* III 3, 296); «Che dubbj hai tu? | Tu, che certezze?» (*Carmagnola* IV 3, 388). Se si estendono per più versi, i chiasmi con ripetizione sono concorrenti a quelli senza ripetizione, basati quindi sulla sola disposizione incrociata di elementi grammaticali affini. Alcuni esempi:

FILIPPO: [...] Al dritto
Nuocer potrebbe or mia presenza troppo;...
O troppo forse a mia virtù costarne. (*Filippo* III 5, 304-6)

OPIMIO: passeggia le tue vie, frequenta il Foro,
il popolo seduce, [...] (*Caio Gracco* III 3, 300-1)

CARLO: [...] a questo
Tutor tremendo i figli adduce, e fida
Le care vite a questa man. [...] (*Adelchi* V 5, 244-6).

Le proposizioni basate su un *ordo verborum artificialis* raccolte all'interno di un unico verso sono veramente poche, e non a caso spesso si configurano come anastrofi (cioè inversioni a contatto) che, proprio per l'adiacenza dei termini, possono concludersi nel breve tratto delle 11 sillabe: «ch'ei reo non è, ben infelice è molto» (*Filippo* III 5, 257); «ma riguardar conviensi anco suo tempo» (*Tieste* III 2, 140); «il traditor che dargli un cenno ardisce» (*Carmagnola* IV 1, 262). Iperbati ed epifrasi sono invece più spesso divaricati tra due o più versi, talora creando vere e proprie figure grammaticali: in *Caio Gracco* e in *Adelchi* si possono per esempio trovare aggettivi o participi in funzione predicativa disposti a nastro attorno al verbo che li regge («e oppressa / tenerti e schiava», *Caio Gracco* III 3, 417-8; «superbo / la vittoria ti faccia e dispietato», *Adelchi* V 5, 216-7; «e amico / il mio parlar sarà, supplice, e schivo», *Adelchi* V 8, 368-9), oppure il verbo

viene incorniciato da complementi diretti o indiretti («i rapiti / dritti le resi e le paterne terre», *Caio Gracco* III 3, 347-8; «d'un gagliardo il fato / io contemplo, e d'un re», *Adelchi* V 7, 309-10). Tra gli esempi più marcati di iperbato in *enjambement* si ricordano quelli in cui l'inarcatura separa sostantivo e aggettivo:

ATREO: [...] Un sacro
Innanzi ai numi giuramento stringa (*Tieste* V 3, 283-4)

CARLO: [...] ma obbrobriosa intanto
Me una fama pingea [...] (*Adelchi* V 5, 235-6),

anche quando l'aggettivo sia un dimostrativo:

OPIMIO: scorrete la città, questa del mondo
dominatrice augusta: [...] (*Caio Gracco* III 3, 220-1);

oppure tra nome e genitivo:

CAIO: che agli estinti passar col nome in fronte
di tiranno? [...] (*Caio Gracco* III 3, 324-5)

MARCO: Del popol tutto che a romor si leva
Non può scarso drappel l'inaspettato
Impeto sostener; [...] (*Carmagnola* IV 1, 129-31)

GISELBERTO: [...] dell'aspro sire
Più ancora fidando nel perdon, [...] (*Adelchi* V 1, 8-9);

tra ausiliare e participio passato:

CORNELIA: [...] Raccolto
Di Bellona nel tempio è il reo senato: (*Caio Gracco* III 1, 33-4)

CARLO: [...] Tornata
Or finalmente è, se nol sai, Gerberga (*Adelchi* V 5, 242-3);

tra verbo servile e relativo infinito:

PEREZ: Or, che dirò della empietade, ond'osa
Pietà mentita, in suon di santo sdegno,
Incolparlo? [...] (*Filippo* III 5, 234-6)

OPIMIO: [...] ma dovendo io
d'inique leggi da quel giusto in prima
biasmate ragionar, [...] (*Caio Gracco* III 3, 180-2);

tra soggetto e predicato:

LEONARDO: Il prence orridi spregj, onde non meno
Che i ministri del cielo, il ciel si oltraggia,
Dalla impura sua bocca non resta
Di versar, mai. [...] (*Filippo* III 5, 176-9)

MARINO: [...] Tutto che puote
Por la patria in periglio, essere inciampo
All'alte mire sue, dargli sospetto,
È in vostra man. [...] (*Carmagnola* IV 1, 23-6);

tra proposizione reggente e proposizione subordinata:

FILIPPO: [...] A far vendetta
Dei perdonati falli ei muove il piede (*Filippo* III 5, 88-9).

4. *Gli enjambements*

L'*enjambement*, dunque, interviene in qualsiasi punto della frase o del sintagma per separare su due versi parti della frase che appartengono ad un unico periodo sintattico. Che l'unità di misura narrativa sia data dal periodo sintattico prima che dal periodo metrico è del resto provato da brani come i due di seguito riportati, ove il segno di punteggiatura non è mai collocato al termine del verso ma al suo interno, in posizioni non prefissate:

EROPE: E chi, tranne una madre, il tuo divieto
Romper potea? Da' tuoi custodi il figlio
Strappai: me lassa! Ove celarlo? Un crudo
Nume invadeami il cor: divina voce
Sentia tornar a me dintorno. – *Mori,*
Ma pria lo svena. – E già la man sul capo
Stendea del figlio, e già lo feria... delitto
Nerissimo! – Deh plàcati! deh! schiudi
Il pargoletto a una dolente madre; (*Tieste* V 3, 172-80)

ADELCHI: [...] loco a gentile,
Ad innocente opra non v'è: non resta
Che far torto, o patirlo. Una feroce
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata

Seminò l'ingiustizia: i padri l'hanno
Coltivata col sangue; e omai la terra
Altra messe non dà. Reggere iniqui
Dolce non è: tu l'hai provato; e fosse; (*Adelchi* V 8, 350-8).

È evidente pertanto che nelle tragedie conta più l'entità della presenza dell'endecasillabo, che la maggiore o minore frattura a livello sintattico, e quindi, senza più distinguere tra ordine diretto ed ordine inverso, vediamo quali sono gli elementi della frase che più spesso vengono divaricati su due versi:

- Nome / Aggettivo: come è ovvio, è tra i casi più frequenti, e si verifica anche quando il sostantivo sia accompagnato da più aggettivi, sia che questi precedano il nome («altre feroci / cure», *Tieste* III 1, 26-7; «oh mia smarrita / virtù», *Tieste* III 1, 71-2; «quella tua sublime / sentenza», *Caio Gracco* IV 6, 256-7), o piuttosto lo seguano («pupille / travolte, oblique», *Caio Gracco* IV 6, 319-20), o lo incornicino («questa incresciosa / guerra eterna», *Adelchi* I 2, 105-6).

- Determinante / Nome: nella maggior parte dei casi il determinante è un aggettivo possessivo («il vostro / sdegno», *Caio Gracco* IV 6, 294-5; «fuori dei nostri / alloggiamenti», *Carmagnola* II 1, 33-4) o dimostrativo («in questo / unico asilo», *Tieste* III 1, 57-8; «questo / esercito», *Carmagnola* II 1, 23-4), ma si possono trovare anche aggettivi indefiniti («cotanta / autorità», *Tieste* II 2, 199-200; «tutti / i miei pensieri», *Tieste* III 3, 260-1; «tanto / pregar», *Caio Gracco* IV 7, 170-1; «un altro / giorno», *Adelchi* I 2, 164-5).

- Preposizione / Nome, caso in verità marginale, e che si verifica soprattutto con preposizioni improprie: «davanti / alla plebe» (*Caio Gracco* I 1, 138-9); «innanzi / alla tomba di Pier» (*Adelchi* I 3, 203-4).

- Articolo indet. / Nome, solo in *Adelchi* e solo con *una*: «ad una / vostra infelice» (I 3, 203-4); «ad una / gente germana» (III 6, 231-2); «e d'una / cosa ti prego ancor» (IV 1, 75-6); «in una / impotente amistà» (V 1, 9-10)[13].

- Nome / Genitivo, più spesso secondo l'ordine diretto («il nembo / delle battaglie», *Caio Gracco* IV 6, 274-5; «prezzo amaro / del regno»,

13. Alcuni esempi dalla tradizione poetica italiana: «ch'io nol cangiassi ad una / rivolta d'occhi» (RVF LXXII, 34); «ché se 'l nemico avrà due mani ed una / anima solo» (*Gerusalemme liberata* VI, 8); «ad una / leggiadra pastorella» (Metastasio, *Zenobia* II 1, 23).

Adelchi I 2, 66-7), ma non mancano ovviamente casi di ordine marcato («di una corte austera / gli usi», *Filippo* I 2, 38-9).

- AVVERBIO / RESTO DELLA FRASE: «intanto / passano l'ore» (*Tieste* III 1, 59-60); «per sempre / muto» (*Caio Gracco* IV 6, 247-8); «forse / la miglior via di guerreggiar quest'uomo / saria» (*Carmagnola* II 1, 37-9); «sotterra / giacciono entrambi» (*Adelchi* I 2, 132-3).

- CONGIUNZIONE SUBORDINANTE / RESTO DELLA FRASE, di uso abbastanza frequente in tutte e cinque le tragedie: «come / altri nol sa» (*Filippo* I 1, 16-7); «e s'anco / pur tu l'osassi» (*Filippo* I 2, 63-4); «dove / lo spettro è» (*Tieste* II 2, 115-6); «quando / serra il gelo mortal del cor le porte» (*Caio Gracco* IV 6, 311-2); «quando / ne va il lutto» (*Carmagnola* II 1, 21-2).

- PRONOME / RESTO DELLA FRASE: il pronome può assumere tutte le funzioni grammaticali (soggetto, complemento oggetto, complemento indiretto) e può essere personale («di lui / che stretto a Carlo di cotanti nodi», *Adelchi* I 2, 95-6), relativo («a cui / l'abbattimento delle nostre fonti / è confronto», *Adelchi* I 2, 64-6), dimostrativo («e quelli / del superbo ch'io spensi», *Caio Gracco* II 8, 359-60), indefinito («un altro / i tuoi giorni minaccia», *Caio Gracco* II 8, 350-1).

- SOGGETTO / RESTO DELLA FRASE, sia che il soggetto si trovi in posizione di *rejet* («pietà comune / ci chiama entrambe», *Tieste* III 1, 5-6; «le reali guardie / vegliano ovunque», *Tieste* III 1, 56-7; «il rischio vero / sta nell'indugio», *Carmagnola* II 1, 53-4), sia invece che slitti nel verso successivo («perchè tal ti fero / natura e il cielo?», *Filippo* I 1, 77-8; «benchè vacilli / mia afflitta debil anima», *Tieste* III 1, 8-9; «dove scorrea / l'ugna dei Franchi corridor», *Adelchi* I 2, 130-1).

- FRASE / OGGETTO: anche in questo caso, il complemento oggetto può precedere il resto della frase («di tanto misfatto ancor le prove / non conoscete?», *Caio Gracco* IV 6, 296-7; «quei figli / noi condurremo al Tebro», *Adelchi* I 2, 85-6), oppure può seguirlo («gli Dei che qui le diero / nascimento», *Caio Gracco* IV 6, 260-1; «a voi commise il Duca / l'arbitrio della guerra», *Carmagnola* II 1, 2-3).

- FRASE / SINTAGMA PREPOSIZIONALE, che di preferenza si trova in posizione di *rejet*: «in mente / ognor mi suona» (*Caio Gracco* IV 6, 255-6); «con esso / tutto lice tentar» (*Carmagnola* II 1, 58-9); «dall'ombre / la figlia uscirà» (*Adelchi* I 2, 75-6); «oltre l'Alpe / fu quel gemito inteso» (*Adelchi* I 2, 124-5).

- Infine, tra gli *enjambements* che interessano il VERBO, si ricordano quelli che separano verbo servile e infinito («possiamo / salvarlo», *Carmagnola* II 1, 24-5; «guardarmi / deggio dall'uom che mi combatte al fianco», *Adelchi* I 2, 179-80), tra ausiliare e participio («serbato / è a noi», *Adelchi* I 2, 111-2), tra ausiliare e nome del predicato («sacra / è la notte al mio affanno», *Tieste* III 1, 11-2; «grande / fia la battaglia», *Carmagnola* I 1, 48-9).

5. *Il dialogo d'azione nelle scene di processo*

Le strutture metriche e sintattiche individuate nei paragrafi precedenti sono al servizio di un intreccio narrativo che si sviluppa "in tempo reale" sul palcoscenico o nel corso della lettura. Usando la terminologia di Genette, nel discorso del racconto teatrale pause di carattere descrittivo e sommari che eventualmente vengano a coprire ellissi della trama hanno la durata narrativa di una scena (quella che idealmente si svolge sul palcoscenico), in cui tempo del racconto e tempo del discorso virtualmente coincidono. Tra le singole scene è possibile distinguere quelle in cui il contenuto narrativo è attuale (si realizza cioè sulla scena nel dialogo tra i personaggi) e quelle in cui il contenuto narrativo si riferisce ad un momento passato (è cioè il racconto analettico di un evento accaduto al di fuori dello spazio narrativo della tragedia). Pare quindi utile analizzare come sintassi e metro si coniughino nei dialoghi d'azione e nei racconti analettici (Alfieri parlerebbe di *actio* e *relatio*). Tra i dialoghi d'azione che nello stesso tempo sono motori dell'intreccio e mettono in luce i tratti psicologici dei personaggi i più interessanti sono quelli in cui si oppongono due avversari, ciascuno portatore di una visione del mondo e dei rispettivi valori: spesso assumono la forma di un processo, reale o simulato, in cui accusa e difesa si confrontano per decidere il destino di un personaggio. Nelle tragedie qui analizzate se ne possono individuare almeno tre. In *Caio Gracco* (III 3, 152-530) Caio ed Opimio si affrontano durante una pubblica concione: Opimio accusa e condanna Caio per le leggi e le riforme attuate, Caio si difende, accusa Opimio e, quando il popolo romano vuole ucciderlo, ne prende le difese. Nella tragedia di

Alfieri Filippo convoca un consiglio segreto (III 5, 54-306) per decidere la sorte del figlio Carlo, accusato di tentato parricidio (dallo stesso Filippo) e di alto tradimento (da Gomez), e difeso da Perez. L'accusato è quindi assente, e la sua causa viene perorata da un amico/portavoce; l'accusatore è invece presente, ma nel pronunciare l'accusa di tradimento e nella condanna si lascia sostituire da due fedeli (Gomez e Leonardo), limitandosi a ratificare la sentenza finale. La prima scena dell'atto IV del *Carmagnola* (vv. 1-269) è interessante perché in un racconto analettico di Marino a Marco viene riferito del già avvenuto processo contro il Conte: in questa scena l'accusato non è il Conte, le cui scelte vengono pure strenuamente difese da Marco, ma lo stesso Marco, che rischia di condannare se stesso, e alla fine decide quindi di sottoscrivere il documento presentatogli dal Consiglio dei Dieci. Il confronto tra gli antagonisti viene sviluppato sulla base di argomentazioni (reali o fittizie) che si intersecano e si accavallano l'una con l'altra, ed è quindi parso opportuno tenere conto della prospettiva di analisi proposta da Perelman – Olbrechts-Tyteca 1958.

In genere gli accusatori si preoccupano di persuadere, cioè di portare chi ascolta ad un risultato prefissato: Opimio e Gomez e Leonardo vogliono arrivare alla condanna rispettivamente di Caio e di Carlo, Marino vuole che Marco accetti di andare a Tessalonica e di abbandonare il Conte al proprio destino. Le argomentazioni da questi proposte non hanno il carattere dell'oggettività *erga omnes*: nella scena del *Carmagnola*, che a differenza delle altre non propone accuse create ad arte ma si mantiene entro il limite del lecito dubbio, lo stesso Marco si lascia persuadere dal pericolo personale che si troverebbe ad affrontare e non dalla verità oggettiva delle accuse mosse contro il Conte. I difensori, invece, tentano di convincere, puntano cioè a dare alla propria argomentazione una base razionale ed accettabile a tutti. Entrambi i tipi di argomentazione si basano sulla selezione di dati che spesso portano all'inserimento di narrazioni di secondo grado, relative sia ai fatti storici sottesi all'intreccio drammatico, sia a fatti inerenti alla trama o a uno dei personaggi[14]. Talora le

14. Le nozioni storiche rappresentano dei «legami di coesistenza», che vengono posti quando «eventi, oggetti, esseri o istituzioni sono raggruppati in modo comprensivo, ogni

notizie fornite sono false (è questo il caso delle accuse di Filippo e di Gomez contro Carlo), altrove invece i dati storici proposti sono veri ma si prestano ad una duplice interpretazione: le leggi e le riforme di Caio presentate da Opimio sembrano portare alla rovina di Roma, mentre Caio mette in evidenza come esse abbiano dato la libertà ai cittadini romani; le scelte militari del Conte, così come presentate da Marino, possono dar adito all'accusa di tradimento, ma possono anche essere interpretate come dure necessità di guerra o come eventi fortuiti sottratti alla volontà e alla capacità di intervento del Conte (ed è questa la versione di Marco). I dati desunti dalla storia possono anche essere drammatizzati: Caio immagina di raccontare a Tiberio il proprio supplizio, in tutto simile a quello già subito dal fratello, e le domande e risposte tra i due fratelli conferiscono al brano un tono altamente patetico[15].

Notizie false o passibili di diverse interpretazioni di solito vengono smontate attraverso argomentazioni pragmatiche (Perelman – Olbrechts-Tyteca 1958, 280) che mettono in evidenza le conseguenze illogiche cui porterebbero le false accuse. Perez, per esempio, illustra la contradittorietà delle due accuse (tentato parricidio e tradimento) mosse a Carlo, secondo uno schema argomentativo parallelo:

> [...] Supposto è il foglio; e troppo
> Discordi son tra lor le accuse. O il prence
> Di propria mano al parricidio infame
> Si appresta; e allor co' Batavi ribelli
> A che l'inetto patteggiar? dei Franchi
> A che i soccorsi? a che con lor diviso
> Il paterno retaggio? a che smembrato
> Il proprio regno? – Ma, se pur più mite

volta che li si considera caratteristici di un'epoca, di uno stile, di un regime, di una struttura» (Perelman – Olbrechts-Tyteca 1958, 345).

15. «– E chi t'impresse – mi dirà – quest'onta? / Chi ti fe' queste piaghe? – Ed io, Romani, / che rispondere allor? – A questo strazio – / dirò – m'han tratto quelle man medesme / che te spensero il dì che sconoscente / t'abbandonò la plebe, e tu giacesti / rotto la fronte di crudel percossa, / e d'innocente sangue lunga riga / lasciasti, orribilmente strascinato; / finchè tepido ancor, qual vile ingombro, / nel Tebro ti gittar, che del primiero / civil sangue macchiato al mar fuggiva. / Né ti valse, infelice, esser tribuno / ed aver sacra la persona! E anch'io – / dirò – fui spento da' patrizi; [...]» (*Caio Gracco* III 3, 328-42).

Far con questi empj mezzi a sé il destino
Ei spera, allora il parricidio orrendo
Perchè tentar? Perchè così tentarlo?
Imprender tanto, e rimanersi a mezzo;
Vinto, da che? – S'ei lo tentò in tal guisa,
Più che colpevol, forsennato io 'l tengo. (III 5, 210-23),

mentre Marco riprende una per una le accuse mosse al Conte attraverso domande cui egli stesso risponde, sempre in forma interrogativa, conferendo maggiore drammaticità alla scena:

Che gli si appone? I prigionieri disciolti? –
Non li disciolse, il vincitor soldato? –
Ma invan pregato il condottier non volle
Frenar questa licenza. – Il potea forse? –
Ma l'imitò . – Non ve lo astrinse un uso,
Qual ch'ei sia, della guerra? Ed al Senato
Vera non parve questa scusa? E largo
D'ogni onor poscia non gli fu? – [...] (IV 1, vv. 113-120).

Gli argomenti a qualsiasi titolo introdotti da accusa e difesa ovviamente fanno un massiccio uso di figure retoriche[16], e tra queste quelle che sembrano avere maggiore rilevanza sono basate sulla ripetizione dei medesimi termini. Opimio nel suo discorso scompone la situazione complessiva di Roma in singoli quadri (la città, i campi, gli eserciti...), ciascuno dei quali è introdotto da un'espressione formulare simile («scorrete la città, questa del mondo / dominatrice augusta: e che vedete?», vv. 220-1; «scorrete i campi: e che vedete? [...]», v. 230; «trascorrete gli eserciti; portate / per le lor file il guardo: e che vedete?», vv. 240-1) e a sua volta concluso da un ritornello («e chi fe' questo? Gracco: e non è tutto», vv. 229, 239): in questo modo il discorso contro Caio viene imbrigliato all'interno di una chiara trama retorica, che conferisce enfasi e nello stes-

16. «Considereremo *argomentativa* una figura se, comportando un mutamento di prospettiva, il suo uso appare normale in rapporto alla nuova situazione suggerita. Se invece il discorso non comporta l'adesione dell'uditore alla forma argomentativa, la figura sarà sentita come ornamento, come figura di *stile*. [...] È evidente dunque che non si può decidere anticipatamente se una struttura determinata debba essere considerata o meno figura, né se avrà la funzione di figura argomentativa o di figura di stile» (Perelman – Olbrechts-Tyteca 1958, 179, cors. orig.).

so tempo permette di meglio distinguere i singoli punti dell'accusa. Spesso la frequenza di figure retoriche concomitanti nel giro di pochi versi dà luogo a convergenze (Frédéric 1985, 178-9): si consideri ad esempio il seguente passo di *Filippo*, ove a distanza ravvicinata si trovano due anafore, un'epifora e un'epanadiplosi:

PEREZ: [...] Al cielo io pure
Miei voti innalzo: al ciel palese appieno
È il ver... Ma che dich'io? soltanto al cielo?...
S'io volgo intento a me dattorno il guardo,
Non veggio che ciascuno appien sa il vero?
Che il tace ognuno? e che l'udirlo, e il dirlo,
Qui da gran tempo è capital delitto? (*Filippo* III 5, 280-6).

In generale, sono molto frequenti le costruzioni di tipo seriale, sia che si esauriscano nel breve giro di uno o due versi («pochi, ma giusti e fidi», *Filippo* III 5, 55, con *correctio*; «nel severo ad arte, / turbato più che minaccevol volto», *Filippo* III 5, 120-1, con determinazioni successive che progressivamente avvicinano alla definizione esatta; «ad altre, e forti, e pure / mani», *Carmagnola* IV 1, 217-8), sia che si estendano per porzioni più lunghe di testo e prevedano costrutti più complessi:

OPIMIO: [...] Le divine
norme del giusto; lo splendor supremo
de' magistrati; l'eminente nome
di roman cittadino, a cui null'altro
s'agguaglia in terra; i sacri patti, ond'hanno
lor sicurezza le sostanze; alfine
la servatrice d'ogni stato, io dico
la concordia civil, giaccion per nuove
funeste leggi mortalmente offese, (*Caio Gracco* III 3, 154-162)

MARINO: [...] Perdeste
Ogni ritegno, oltrepassaste il largo
Confin che un resto di prudenza avea
Prescritto al vostro ardor, dimenticaste
Ciò che promesso v'eravate, intero
Ai men veggenti vi svelaste, a quelli
Cui parea nuovo ciò che a noi non l'era. (*Carmagnola* IV 1, 87-93),

ove le successive proposizioni che paventano la condanna di Marco sono disposte secondo una *climax* ascendente.

Tra le serie anaforiche di particolare rilievo risultano quelle basate sulla ripetizione di un pronome personale, che pone in primo piano il ruolo dell'attante, spesso contrapposto al proprio antagonista mediante il medesimo costrutto retorico. Si vedano i seguenti brani tratti da *Caio Gracco*, ove nel lungo discorso di Caio si susseguono tre serie anaforiche che danno piena evidenza ai tre protagonisti del dramma che sta vivendo Roma (*io* = Caio; *voi* = i cittadini romani; *essi* = i patrizi):

> [...] E anch'io –
> dirò – fui spento da' patrizi; e reo
> de' medesmi delitti, anch'io tiranno
> fui chiamato, io che tutti ognor sacrai
> alla patria, a lei sola i miei pensieri;
> io che tolsi la plebe alle catene
> de' voraci potenti; io che i rapiti
> dritti le resi e le paterne terre,
> io povero, io plebeo, io de' tiranni
> tormento eterno, anch'io tiranno. [...] (vv. 341-50)

> [...] E voi, Romani,
> voi che carchi di ferro, a dura morte
> per la patria la vita ognor ponete;
> voi, signori del mondo, [...] (vv. 428-31)

> [...] E poi ne' campi
> di Marte faticosi osan ribelli
> e infingardi chiamarvi, essi che tutta
> colla mollezza d'Orïente han guasta
> l'austerità latina, ed in bordello
> gli eserciti conversi; essi che, tutti
> de' popoli soggetti e dell'impero
> ingoiando i tesor, lascian per fame
> il soldato perire, [...] (vv. 453-61).

Tra le figure di ripetizione con variazione di forma, infine, vale la pena di ricordare i numerosi poliptoti, i quali spesso alla variazione di voce o modo verbale associano anche un diverso significato, figura dell'opposta prospettiva sotto cui un identico evento può essere interpretato:

> LEONARDO: [...] Il giorno
> Può sorger forse, o re, che udito il vero

Troppo t'incresca; e a noi, che a te il dicemmo,
Farlo tu vogli increscer anco. [...] (*Filippo* III 5, vv. 112-5)

CAIO: e grazie vi degg'io che, permettendo
libere le parole alle mie labbra,
non permettete ch'io mi muoia infame. (*Caio Gracco* III 3, 320-2)

MARINO: [...] A molti
Era sospetta la sua fede; ad altri
Certa parea: potea parerlo allora. (*Carmagnola* IV 1, 38-40).

6. *Il racconto analettico: il viaggio del diacono Martino*

Il racconto del viaggio del diacono Martino occupa la parte conclusiva della terza scena dell'atto II di *Adelchi*[17]: il diacono, come noto, giunge inaspettatamente al campo dei Franchi e racconta come, allontanatosi dalle milizie papali, sia riuscito ad attraversare le Alpi raggiungendo le Chiuse, dove si trova l'esercito di Carlo Magno, cui indicherà la via per oltrepassare le montagne e cogliere di sorpresa Desiderio e Adelchi. La narrazione del viaggio, che si estende per circa un centinaio di versi, poteva essere risolta nel giro di poche righe, tuttavia il più ampio spazio che le viene dedicato non si motiva solo con il gusto romantico per il paesaggio orrido e solitario. Al lungo racconto di Martino segue infatti un monologo di Carlo (atto II, scena quarta) e le due scene sono finalizzate a mettere in evidenza i diversi profili psicologici dei due personaggi: l'aridità del pensiero di Carlo, che risponde solo alla logica della ragion di stato, viene esaltata anche dal confronto con l'animo semplice del diacono, che di fatto rende protagonista del proprio viaggio la provvidenza divina, come l'autore suggerisce con alcuni spunti anche formali. La compiutezza del racconto viene evidenziata anche dall'epanadiplosi che lo corona («Dio gli acciecò, Dio mi guidò», v. 167; «Dio ringraziai, li benedissi e scesi», v. 256). Nella narrazione si possono distinguere quattro diversi momenti: la partenza dal campo e l'arrivo all'«ultima stanza de' mortali» (vv. 167-78); il dialogo con il pastore (vv. 179-93); il passaggio

17. Si veda Lonardi 1965, cap. II.

delle Alpi (vv. 194-233); l'arrivo al campo francese (vv. 234-56). L'inizio della terza parte è a sua volta marcato dall'anafora di *Dio* in apertura di verso («giunsi in capo alla valle, un giogo ascesi, / e in Dio fidando lo varcai [...]», vv. 194-5), che d'altra parte appare anche nella parte conclusiva del dialogo tra Martino e il pastore che lo ospita («– E Dio mi manda. – E Dio ti scorga, ei disse», v. 188). Il racconto rivela quindi l'animo ingenuo ed incantato del diacono di fronte al paesaggio imponente e deserto e la sua fiducia nella provvidenza: non è un caso, pertanto, se la voce che dà unità e struttura il brano è proprio *Dio*, che rappresenta il nucleo psicologico fondante la personalità semplice di Martino.

L'endecasillabo presenta una profonda varietà ritmica, che non evita versi con contraccenti di 4^a5^a (vv. 177, 191, 198, 207, 220, 236, 252) o di 6^a7^a (vv. 173, 180, 182, 196, 212, 215, 224, 249), anche adiacenti:

Sembra di qui lunga ed acuta cima
Fendere il ciel, quasi affilata scure, (vv. 246-7)

Inosservato uscii, l'orme ripresi
Poco innanzi calcate; indi alla destra (vv. 168-9).

Versi con contraccenti si innestano in contesti dalla grande mobilità ritmica, in brani in cui gli endecasillabi a contatto tendono a non presentare la stessa successione di ictus:

Giunsi in capo alla valle, un giogo ascesi,	136810
E in Dio fidando, lo varcai. Qui nulla	24810
Traccia d'uomo apparia; solo foreste	136710
D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli	246810
Senza sentier: tutto tacea; null'altro	145810
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora	36810
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso	3610
Stridir del falco, o l'aquila dall'erto	24610
Nido spiccata in sul mattin, rombando	14810
Passar sovra il mio capo, o sul meriggio	23610
Tocchi dal sole, crepitar del pino	14810
Silvestre i coni. Andai così tre giorni;	246810.

In questa sequenza di 12 versi (194-205), se si escludono i vv. 197 e 205 e i vv. 202 e 204, nessun endecasillabo presenta lo stesso schema ritmico: l'inizio della traversata delle Alpi viene narrato in un discorso

frammentato dal punto di vista sintattico (si notino i numerosi segni di punteggiatura al centro dei versi e le continue inarcature) ed è scandito da un ritmo che sempre muta, figura esso stesso dell'impatto emotivo del diacono nel raccontare la grande impresa e nel rappresentare le continue sorprese, meraviglie ed incertezze che hanno accompagnato il suo viaggio.

Il semplice confronto con il monologo di Carlo che immediatamente segue mostra come in *Adelchi* il ritmo dell'endecasillabo venga di volta in volta piegato alle diverse esigenze rappresentative:

Qual de' miei fidi, per consiglio o prego,	14810	
Smosso m'avrìa dal mio proposto? E un solo,	14810	
Un uom di pace, uno stranier, m'apporta	24810	
Nuovi pensier! No: quei che in petto a Carlo	145810	
Ripone il cor, non è costui. La stella	24810	
Che scintillava al mio partir, che ascosa	4810	
Stette alcun tempo, io la riveggio. Egli era [...]	14810	(II 4, vv. 288-94).

La sequenza propone tutte varianti del modello II di endecasillabo (peraltro il più diffuso in tutte le tragedie), che con la loro cadenza fissa (per lo meno per gli accenti di 4810) mima l'immobilità emotiva del re dei Franchi, in vivo contrasto con il profilo psicologico appena delineato per Martino.

Nel racconto del diacono solo pochi versi sfuggono al legame per *enjambement*: pur essendo possibile individuare le successive fasi del viaggio (talora marcate formalmente), il racconto si presenta nella tragedia come un'unità fortemente compatta, pronunciata in un lungo discorso del personaggio, nel quale la compattezza narrativa è data non dal periodo metrico ma dal periodo sintattico. Data la frequenza con cui appaiono e l'evidenza narrativa che conferiscono al discorso, risulta difficile distinguere tra inarcature più forti e inarcature meno forti. Le più diffuse interessano sostantivo e aggettivo o participio presente o passato («costa / oriental», vv. 224-5; « ridente / speranza», vv. 231-2; «acque / rotte», vv. 237-8), anche quando l'aggettivo faccia parte di una serie più lunga («angusta / oscura valle», vv. 171-2; «secche / lubriche spoglie», vv. 228-9), o sia separato dal sostantivo per iperbato («l'orme ripresi / poco innanzi calcate», vv. 168-9; «l'aquila dall'erto / nido spiccata», vv. 201-2), o sia

non un aggettivo qualificativo come negli esempi sopra riportati, ma possessivo («il tuo / campo», vv. 226-7) o indefinito («tutti / erti», vv. 183-4; «nulla / traccia», vv. 195-6). La forza rappresentativa del racconto si avvale anche di queste divaricazioni tra aggettivo e sostantivo, che spesso acquisiscono valenza iconica (è il caso di «angusta / oscura valle» o di «acque / rotte»).

Tra gli *enjambements* che coinvolgono altre parti del discorso si ricordano quelli tra verbo e soggetto («ma via / non havvi», vv. 182-3; «uom mortal giammai / non li varcò», vv. 185-6), tra verbo e complemento oggetto («abbandonando / i battuti sentieri», vv. 170-1; «scorsi / greggie erranti», vv. 174-5; «il guiderdone / io gli pregai», vv. 192-3) o altro complemento («entrai / presso un pastor», vv. 176-7), tra verbo e predicativo («incerto / pur del cammino io gìa», vv. 209-10), tra preposizione e sintagma retto dalla stessa («sovra / lanose pelli», vv. 177-8), tra avverbio (o locuzione avverbiale) ed elemento modificato («quanto / più il passo procedea; tanto allo sguardo / più spaziosa ella si fea», vv. 172-4; «quasi / ripidi», vv. 216-7; «a guisa / di mura», vv. 218-9). L'endecasillabo fornisce quindi una trama metrica duttile e discreta sulla quale il racconto di Martino si sviluppa con grande agilità narrativa, spesso ignorando la misura versale. La metrica si prende tuttavia la propria rivincita sulla sintassi quando le proposizioni spezzate a metà dall'*enjambement* possono essere ricomposte in un endecasillabo: «e abbandonando / i battuti sentieri», vv. 170-1; «entrai / presso un pastor, chiesi l'ospizio», vv. 176-7; «ed uom mortal giammai / non li varcò», vv. 185-6, endecasillabo tronco come in pochi altri passi delle cinque tragedie; «il guiderdone / io gli pregai dal cielo», vv. 192-3; «ma veramente / un rumor di viventi», vv. 240-41; «presi di quella / il più breve tragitto», vv. 249-50[18].

A livello di sintassi del periodo la paratassi domina nettamente sull'ipotassi: il racconto del diacono è tutto descrizione e azione (notevoli le sequenze di indicativi passati remoti di prima persona singolare in apertura e chiusura di brano, che mimano la concitazione del frate al momento della partenza e poi all'arrivo nel campo dei Franchi), e i nessi logico-

18. Si noti che il primo, il quinto e il sesto dei versi creati da *enjambement* sopra trascritti sono endecasillabi di 4ª7ª, che, come già ricordato, Manzoni normalmente evita.

casuali tra i successivi momenti della narrazione restano quindi impliciti, senza venire portati ad evidenza. La sintassi della proposizione porta in genere ad un *ordo verborum artificialis*, in cui lo slittamento di soggetto e predicato (ma anche di sostantivo e aggettivo) in attacco o in punta di frase dà maggiore drammaticità e movimento alla narrazione, senza tuttavia che periodo o proposizione perdano di unità. Si consideri a questo proposito il seguente passo, in cui l'anastrofe del normale ordine di sostantivo e aggettivi, la separazione tra soggetto e predicato mediante inciso relativo e la disposizione chiastica di soggetto e nome del predicato nelle due principali formano un'unità sintattica compatta e concentrica:

> [...] le secche
> Lubriche spoglie degli abeti, ond'era
> Il suol gremito, mi fur letto, e sponda
> Gli antichissimi tronchi. [...] (vv. 228-31).

Tra i costrutti retorici prevalgono quelli di carattere accumulativo (anaforici e non), che in genere sono al servizio di descrizioni paesaggistiche. Nel già riportato brano dei vv. 194-205 il nuovo ambiente che Martino si trova ad attraversare viene descritto mediante una serie di immagini (i torrenti, il falco, l'aquila, il pino) che vengono ricordati attraverso il rispettivo suono (*scrosciare*, *stridire*, *rombare*, *crepitare*) che interrompe il silenzio alpestre. Si vedano anche i seguenti passi:

> Altre più eccelse cime, innanzi, intorno
> Sovrastavanmi ancora; altre di neve
> Da sommo ad imo biancheggianti, e quasi
> Ripidi, acuti padiglioni al suolo
> Confitti; altre ferrigne, erette a guisa
> Di mura, insuperabili. [...] (vv. 214-9)

> [...] Non eran l'acque
> rotte fra i sassi in giù; non era il vento
> che investìa le foreste, e sibilando,
> D'una in altra scorrea; ma veramente
> Un rumor di viventi, un indistinto
> Suon di favelle e d'opre e di pedate
> Brulicanti da lunge, un agitarsi
> D'uomini immenso. [...] (vv. 237-44).

Anche le scelte lessicali conferiscono potenza narrativa al racconto di Martino[19]: basti notare la vasta gamma di verbi che indicano *dire* (*chiesi, addimandai, risposi, pregai, ringraziai*) e soprattutto *andare* (*uscii*, «l'orme ripresi», *piegai, m'internai*, «in via mi posi», *giunsi, ascesi, varcai, andai*, io *sorgeva*, io *seguìa*, io *gìa*, «n'*attingea* la cima», «il passo io rivolsi», *ascesi*, «il sommo ne toccai», *accelerai*, «divorai / l'estrema via», chiara traduzione del latino *viam vorare, scesi*). Tale ampia messe, più che al desiderio di *variatio* sinonimica, è legata all'esigenza di precisione semantica che l'autore dei *Promessi sposi* ha sempre posto al centro della propria ricerca linguistica, e che risulta ben testimoniata anche nella scelta dell'aggettivazione: i monti valicati da Martino sono descritti dal pastore «erti, nudi, tremendi, inabitati» (v. 184) e dallo stesso Martino ora *biancheggianti* e simili a «ripidi, acuti padiglioni al suolo / confitti» (vv. 217-8), ora *ferrigni* ed «eretti a guisa / di mura, insuperabili» (vv. 218-9), e i due aggettivi ricevono un'ulteriore precisazione cromatico-semantica dalle similitudini che li accompagnano; le piante, a loro volta, sono *intatti abeti*, ma anche *secche lubriche spoglie degli abeti* e *secchissimi tronchi* ed *erbe... non mai calcate in pria*. Anche sotto questo punto di vista si rivela istruttivo il confronto con il monologo di Carlo. Se si esclude la breve sequenza di versi in cui gli appare l'immagine di Ermengarda:

> [...] e perchè dunque
> Ostinata così mi stavi innanzi,
> Tacita, in atto di rampogna, afflitta,
> Pallida, e come del sepolcro uscita? (vv. 300-3),

ove Carlo riesce a descrivere lo stato d'animo della moglie ripudiata con ricchezza e precisione, le altre coppie aggettivo-sostantivo presenti nel suo soliloquio si riducono a *riso amaro, età ventura, nuovi pensier*, (stella) *ascosa*, (voce) *bugiarda, alta ragion di regno, femminile tuo cor, alta sua via*: poca cosa, rispetto alla varietà proposta dal racconto del diacono, e questa stessa povertà è figura della povertà d'animo del re dei Franchi.

19. Lonardi 1965, 37-8 nota come l'intero brano sia costruito su «pochi lessemi che, anche all'inizio dell'Ottocento, appartene*vano* all'uso colto come alla poesia, affidando poi gran parte del potere evocativo di quella sua pagina a voci elementari, archetipiche, di grande suggestione e frequenza, come *acque, vento, sole, cielo*...».

Riferimenti bibliografici

Sigle ed edizioni

Adelchi = A. Manzoni, *Adelchi*, edizione critica a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca 1998.

Caio Gracco = V. Monti, *Caio Gracco*, in *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano – Napoli, Ricciardi 1953.

Carmagnola = A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di G. Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1985.

Filippo = V. Alfieri, *Filippo*, edizione critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri 1952.

Tieste = U. Foscolo, *Tieste*, edizione critica a cura di G. Bezzola, in *Tragedie e poesie minori*, Firenze, Le Monnier 1961.

Altra bibliografia

Alfieri *Epistolario* = V. A., *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Centro Nazionale di Studi Alfieriani 1963.

Annoni 1997 = C. A., *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e pensiero.

Camerino 1999 = G. A. C., *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tópoi*, Napoli, Liguori.

Dal Bianco 2001 = S. D. B., *Ritmi e toni negli episodi del «Furioso»*, in SMI, I, pp. 159-206.

Frédéric 1985 = M. F., *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer.

Gruppo Padovano di Stilistica = Gruppo Padovano di Stilistica, *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore c.s.

Lonardi 1965 = G. L., *L'esperienza stilistica di Manzoni tragico*, Firenze, Olschki.

Manzoni *Lettera* = A. M., *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, a cura di B. May, Firenze, Aletheia 1999.

Menichetti 1993 = A. M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Perelman – Olbrechts-Tyteca 1958 = C. P. – L. O.-T., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi 1976 (da cui si citerà).

Praloran 1988 = M. P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando innamorato»*, in M. P. - M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'*Innamorato, Pisa, Nistri-Lischi, pp. 17-211.

Soldani 1999 = A. S., *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III, pp. 279-344.

Spera 1990 = F. S., *Metamorfosi del linguaggio tragico: dalla tragedia classica al dramma romantico*, Mantova, Rovito.

Manuela Manfredini

«In giusti versi tradizionali». Note metriche e prosodiche sui sonetti del *Libro delle figurazioni ideali* di Gian Pietro Lucini

Scorrendo le pagine delle raccolte poetiche pubblicate tra gli ultimi trent'anni dell'Ottocento e i primi dieci del Novecento appare evidente che il sonetto, pur attraversando «un'età di crisi delle istituzioni metriche, imminente o già operante, che può essere ben documentata tra le aspirazioni di poesia "barbara" e le rivendicazioni del verso libero, resta al di fuori e al di sopra di ogni contestazione» (Gorni 1984, 474).

Il ritorno alla forma chiusa del sonetto era stato già inaugurato dal Prati con gli oltre 500 sonetti di *Psiche* (1876), dallo Zanella con i primi 50 sonetti dedicati all'*Astichello* (1884) nonché dal Carducci di *Juvenilia* (ed. def. 1880) e *Levia Gravia* (ed. def. 1881) fino alla nota corona del *Ça ira*, pubblicato come poemetto a sé stante nel 1883 poi come Libro VII nelle *Rime nuove* del 1887.

Anche tra gli scapigliati vi sono estimatori del «breve e amplissimo carme»: con *Pittori sul vero*, Praga dà forma a una corona di sonetti incentrati sulle esperienze di un pittore vagante per monti e marine; compone sonetti Camerana e, in misura ridotta, Tarchetti. E se all'abilità di sonettista deve la sua fama Alberto Rondani – come, in parte, lo stesso Stecchetti –, un ruolo importante rivestono anche Giovanni Marradi, Contessa Lara (i suoi *Versi* del 1883 constano quasi tutti di sonetti), Luigi Gualdo, Marino Marin e, valicando il confine del secolo, Corrado Govoni e Francesco Pastonchi, divisi da due diverse proposte poetiche, ma uniti dal fatto di

aver pubblicato entrambi nel 1903 un volume di soli sonetti, rispettivamente *Le fiale* e *Belfonte*. Che «il fascino del sonetto [sia] ancora ben sentito negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento» (Marazzini 1981, 197), oltre ad emergere dalle parole di Giovanni Federzoni, che, passando in rassegna le forme metriche usate dopo il secolo XVI, affermava: «Il sonetto si è continuato sempre ad usare; ed è oggi [1904] pure assai rigoglioso di vita» (Federzoni 1904, 86), è confermato anche dal fatto che «tutta l'area liberty [...] ne riconosce il valore e lo impiega con larghezza, in particolare esemplandolo sui modelli di D'Annunzio [...]. Vi è indubbiamente, in quest'epoca, una 'maniera' dannunziana di far sonetti» (Marazzini 1981, 198).[1]

Quando nel 1894, Lucini pubblica il suo primo volume di versi, *Il Libro delle Figurazioni Ideali* (d'ora in poi LFI), sceglie di inserirsi nel solco della tradizione: se l'esordio poetico, avvenuto tra il 1891 e il 1892, sul settimanale milanese «Cronaca d'Arte» diretto da Ugo Valcarenghi, testimoniava una confluenza di inquietudini metriche *fin de siècle* – tra i componimenti pubblicati figuravano sia sonetti (*I Sonetti di Oriana*, *I Sonetti della Chimera*, *Madrigali Alessandrini*) che forme metriche liberate (*La Solitudine*, *La danza d'Amore*) –, l'esordio ufficiale in volume accantona le forme metriche liberate in favore di un inventario metrico di forme sostanzialmente regolari, tutt'al più barbare, dove recuperare, aumentandone il numero, i sonetti già pubblicati.

La predilezione per il sonetto manifestata dal primo Lucini – predilezione che sfocia quasi nell'ossessione con la seconda raccolta poetica, *Il Libro delle Imagini Terrene* (d'ora in poi LIT), composta esclusivamente di sonetti – è dunque, considerati i precedenti e la temperie del momento, ben poco originale. Ma dal momento che un'adesione così sostanziale

1. «Questa complessiva ed esibita ortodossia nella tecnica del sonetto è tanto più interessante in quanto nell'area poetica simbolista-liberty e poi crepuscolare si osserva una notevole inquietudine nei confronti della forma-sonetto, probabilmente suggerita anche da modelli francesi. E sono, a volte con irregolarità nello schema e nelle rime, sonetti di alessandrini (p. es. Giorgieri Contri, Roccatagliata, Corazzini, Gozzano...), sonetti minori e minimi, contesti di misure che vanno dal novenario – con prevalenza del settenario – in giù fino al bisillabo di Botta (De Bosis, Graf, Botta appunto, Corazzini, Marrone), sonetti complicati dall'aggiunta in testa o in coda di una quartina (Lucini, E. Orlandi), a parte i più normalmente caudati e rinterzati, ecc.» (Mengaldo 1987, 143-44).

alle forme metriche tradizionali[2] non si ripeterà più nella produzione di Lucini (ad es. nelle novecentesche *Revolverate* vi è un solo sonetto, l'*Autologia*), vale la pena di provare a contribuire con un minimo paragrafo luciniano alla «storia del sonetto fra tardo Ottocento e primo Novecento» (Mengaldo 1987, 144), di tentare una valutazione provvisoria dell'attraversamento luciniano della metrica regolare.

1. *Note metriche*

1.1. *La composizione metrica del* LFI

Nelle dieci sezioni che compongono il LFI – *Il Preludio, I Sonetti d'Oriana, I Sonetti di Gloriana, I Sonetti della Chimera, L'Intermezzo della Primavera, I Madrigali Alessandrini, La Cantata dell'Alba, La Fantasima, The Flour and the Leaf, La Perorazione* – si distribuisce un materiale metrico abbastanza composito in cui i sonetti costituiscono la forma metrica preponderante: ciò che rimane è rappresentato da odi saffiche (3), ballate (2), azioni drammatiche in versi variamente strutturati (2), un «tentativo di ricalco del distico elegiaco» (Bertoni 1995, 130), un componimento, *La Fantasima*, caratterizzato da un accentuato anisostrofismo,[3] e un componimento di 16 quartine variamente rimate che chiude il volume.[4] Dalla rassegna dei metri, appare chiaro che il LFI, pur prendendo a «modello positivo di intertestualità» l'*Isottèo* e *La Chimera*, si presenta come «una versione ridotta e semplificata» dello sperimentalismo metrico di D'Annunzio: ad esso infatti «presiede un principio costitutivo di riduzione costante del virtuosismo dannunziano, con la soppressione dei metri più difficili, quali nona rima, sestina, idillio in metro epodico (vien da pensare a *Il pomo*, nella *Chimera*) o terza rima» (Bertoni 1995, 131).

2. Vale sostanzialmente anche per Lucini quello che Marazzini dice di D'Annunzio: «l'accettazione di regole retoriche e formali, l'ingerenza di meccanismi appariscenti nella distribuzione della materia, sono segni di un'accettazione piena della forma metrica quale istituzione della letteratura» (Marazzini 1981, 192-93).

3. Più che di "metrica libera" si tratta infatti di un esempio di «avanzata riforma della metrica tradizionale» (Mengaldo 1987, 141).

4. Una descrizione dettagliata è stata già compiuta da Bertoni 1995, 130 ss.

1.2. *I sonetti*

I 30 sonetti del LFI[5] si distribuiscono nei 5 cicli del *Preludio*, *Sonetti d'Oriana*, *Sonetti di Gloriana*, *Sonetti della Chimera*, *Madrigali Alessandrini*,[6] secondo un preciso criterio di "incremento": a partire dal *Preludio*, il numero dei componimenti si accresce costantemente di due unità mano a mano che ci si inoltra nel volume: se *Il Preludio*, la sezione più breve e iniziale, conta 2 soli sonetti, la sezione successiva dei *Sonetti d'Oriana* ne ha 4, i *Sonetti di Gloriana* 6, i *Sonetti della Chimera* 8, e i *Madrigali Alessandrini* ne contano 10.

Un facile gioco di simmetrie è rinvenibile anche nella distribuzione dei titoli: a sezioni che riuniscono sonetti numerati progressivamente si alternano sezioni in cui i sonetti sono, in realtà, un "pronunciato", parole "dette" dal personaggio, la cui identità è svelata dal titolo del componimento, secondo un procedimento del tutto simile alla scrittura drammatica. Ai due sonetti del *Preludio* contrassegnati dal numero romano, seguono i quattro *Sonetti d'Oriana* che per titolo hanno l'indicazione delle *dramatis personae* (*La Fata*, *I Baroni*, *Le Dame*, *I Cavalieri di Gloriana*); se con i *Sonetti di Gloriana* si torna alla numerazione romana, con i *Sonetti della Chimera* il criterio di titolazione è misto: il primo (I) e l'ultimo (VIII) sonetto sono contrassegnati da numero romano mentre i centrali (II-VII) recano il solito titolo indicante gli agenti (*I Naviganti*, *Li Alchimisti*, *Li Amanti*, *I Poeti*, *I Cavalieri di Gloriana*, *La Chimera*); i dieci *Madrigali Alessandrini* ristabiliscono l'ordine iniziale riproponendo, al posto del titolo, la successione dei numeri romani.

L'aspetto compositivo-tipografico più interessante dei sonetti del LFI concerne la disposizione delle quartine e delle terzine in due "blocchi", fronte (o ottetto) e sirma (o sestetto) – disposizione tipicamente luciniana

5. È certamente una svista l'indicazione di Giovannetti 1994, 40 sul numero complessivo dei sonetti (28).

6. Sezioni d'ora in poi citate in sigla: *Preludio* (P), *Sonetti d'Oriana* (SO), *Sonetti di Gloriana* (SG), *Sonetti della Chimera* (SC), *Madrigali Alessandrini* (MA). Quanto ai *Madrigali Alessandrini*, se è vero che «non sono congruenti con l'etichetta metrica che li designa» (Giovannetti 2000, 41) perché costretti «nel paradigma fisso del sonetto» (Bertoni 1995, 132), è però altrettanto vero che il precedente è dannunziano: nell'*Intermezzo di rime* (1883), la sezione *Madrigali* è una collana di 6 sonetti più un rondò.

in quanto non solo appartiene già ai primissimi sonetti usciti nel 1891 sulla rivista milanese «Cronaca d'Arte», ma sarà anche la forma dei 112 sonetti del *Libro delle Imagini Terrene* –, e solo parzialmente sovrapponibile a quella dei sonetti del primo *Canto novo* di D'Annunzio, quello dell'edizione sommarughiana del 1882, dove le due quartine sono sì unite in un ottetto ma le terzine continuano ad essere tra loro separate.[7] Al di là di ogni autorizzazione della tradizione, la metà dei sonetti del LFI (15) si distingue per l'apposizione di un terzo blocchetto di versi dopo la sirma, una coda non proprio canonica, formata da una quartina endecasillabica tranne che in un solo caso (P II), dove la coda è una strofa esastica.[8]

1.2.1. *Schemi rimici*[9]

Distinguendo tra schemi rimici delle fronti e schemi rimici delle sirme, è da rilevare, per quanto riguarda i primi, la netta predominanza dello schema a rima alternata ABABABAB (27 su 30), tipico del sonetto delle origini, molto diffuso nell'Ottocento, ma soprattutto omogeneo a molti dei sonetti di *Juvenilia*, *Levia Gravia*, *Rime nuove* nonché alla corona del *Ça ira* carducciano (sebbene in Carducci si tratti sempre di quartine

7. Lucini precorre il programmatico incipit del *Sonetto d'oro* dannunziano «Otto e sei verghe d'oro, o Musa, io batto» (*Intermezzo* [1894]). Nell'attenzione per la componente "visiva" della forma metrica è da ravvisare un tratto proprio dei poeti vicini all'area simbolista e liberty. Basandosi su un ricco corpus di testi poetici ascrivibili alla temperie del simbolismo, Elena Fumi passa in rassegna le caratteristiche della disposizione tipografica dei sonetti rintracciando casi in cui si possono avere: «le due quartine separate e le due terzine unite (9 di Toscano e 2 di Dalmatico), la prima quartina indipendente e il resto unito (6 di Toscano), tutto unito (8 di Dalmatico), le due quartine unite e le due terzine ognuna indipendente (3 di Dalmatico), due quartine unite separate da due terzine unite (7 di Tecchio, una di Dalmatico e 242 [*sic*, ma 142] di Lucini)» (Fumi 1992, 157).

8. Anche nell'assegnazione delle code Lucini segue un criterio di "alternanza": è caudato il secondo sonetto del *Preludio*, lo sono i sei *Sonetti di Gloriana* e gli otto *Sonetti della Chimera*, mentre sono privi di code i *Sonetti d'Oriana* e i *Madrigali Alessandrini*.

9. Per la stesura di questo paragrafo mi è stato possibile, grazie alla disponibilità e gentilezza del prof. Guido Capovilla, integrare i riscontri personali con la consultazione del prezioso repertorio metrico della poesia italiana dell'Ottocento approntato da Paola Sartori nella sua tesi di laurea; il corpus dei testi individuato dalla Sartori per la costituzione del repertorio comprende i componimenti raccolti dalle antologie *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958-63, *Poesia dell'Ottocento*, a cura di M. Muscetta, Torino, Sormani, 1968, 2 voll., e *Poesia italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Cucchi, Milano, Garzanti, 1978.

tipograficamente separate), ai sonetti dannunziani di *Primo vere* (1880), dove la fronte, come si è visto, è un blocco di otto versi, *Canto novo* (1882), *Intermezzo di rime* (1883) ma non ad es. a quelli dell'*Isottèo* e della *Chimera* che prediligono invece lo schema a rime incrociate. Tutti diversi tra loro i 3 ottetti rimanenti: il primo è a rima incrociata, ABBAABBA (P I), il secondo, peraltro abbastanza infrequente, è abbracciato-incrociato, ABBABABA (MA I),[10] mentre il terzo, ABAABABA (SG VI), per quanto ho potuto verificare è del tutto atipico nella sua asimmetria.

Quanto allo schema prevalente per le sirme, dominante è (16 sonetti su 30) quello a rime alternate CDCDCD, caratteristico anch'esso del sonetto antico, per il quale valgono di nuovo le sopra citate fonti dannunziane e carducciane sebbene, pur nell'equivalenza degli schemi, in quelle la separazione tipografica delle due terzine non venga mai meno. È giocato invece su tre rime l'altro fondamentale schema per le sirme dei sonetti del LFI, quello a rima incatenata interna (10 su 30), CDCEDE, piuttosto frequente in Foscolo – 6 sonetti su 21, con stacco tra le terzine –[11], in Prati, Zanella, Belli, Pascarella, in Contessa Lara, in Tarchetti[12] e in Giovanni Tecchio.[13] Soltanto due sonetti del LFI (MA VII e MA IX) presentano quello che, secondo i trattati di metrica, è il secondo fondamentale schema per le terzine, il CDECDE, cioè a rime ripetute, caro nel secon-

10. Delle sole 4 occorrenze di ABBA BABA, ricavabili dal repertorio di Paola Sartori, ben 3 appartengono al Belli (*Er mortaio de Leone duodecimosiconno*, *Er Papa*, *E ciò li tistimoni*).

11. È lo schema delle sirme dei sonetti *Meritamente, però ch'io potei* e *Che stai? Già il secol l'orma ultima lascia*. Pierantonio Frare nel suo saggio sulla rima nei sonetti del Foscolo ricorda che lo schema CDC EDE fu considerato «spregevole» dal Quadrio perché «non lega i Terzetti, che con una sola consonanza» (F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Milano, F. Agnelli, 1739-1752; in partic. vol. II, libro II [1742], dist. i, cap. i., p. 33) e che, secondo Gianbattista Bisso, questo schema, sebbene meno frequente e meno leggiadro dei principali, è «famigliare a' moderni, spezialmente al Zappi» (G. Bisso, *Introduzione alla volgar poesia*, Venezia, Orlandelli, 1788, p. 88); cfr. Frare 1988, 17-18.

12. Ben quattro dei cinque sonetti tarchettiani di *Disjecta* (1879) hanno lo schema ABAB ABAB CDC EDE; lo schema del quinto sonetto, ABAB ABAB CAC BAB, ne è in fondo una variante dove al posto delle rime D e E della sirma si ripetono le rime A e B della fronte, organizzate secondo la struttura a incatenamento interno.

13. Dal repertorio di Paola Sartori emerge che nella poesia dell'Ottocento lo schema CDC EDE per la sirma è il più impiegato – ben 171 sonetti sui 425 del corpus (40%) lo presentano –, seguito a distanza dallo schema CDC DCD che copre il 27% dei sonetti (113).

do Ottocento soprattutto al Prati. Del tutto irregolari e non contemplati dalle «sette maniere di rimare i terzetti con tre rime» citate da Giovanni Berengo (Berengo 1854, II 162), né dai numerosi esempi riportati da Leandro Biadene (cfr. Biadene 1889, 36-40), nonché assenti dal repertorio di Paola Sartori, gli schemi CDDEEC e CDACDA,[14] che ricorrono nel LFI una sola volta.

Venendo alle code non canoniche, gli schemi rimici sono o alternati EFEF (in SC) o incrociati EFFE (in SG); unica in tutto il LFI, la coda esastica di P II che si allunga «in una sorta di sestina narrativa, con clausola a rima baciata» (Giovannetti 1994, 62) con schema FGFGHH.[15]

Aggiungendo code che potrebbero tentare un raddoppiamento della sirma, Lucini sembra applicare in modo originale il suggerimento del *Petit traité de Poésie française* (1872) di Théodore de Banville – suggerimento, come è noto, divulgato da D'Annunzio nel *Piacere* –[16], di riequilibrare la sirma del sonetto, sbilanciata quanto a numero di versi rispetto alla fronte, attraverso la *magnificence* prodotta dall'inserimento alla fine del componimento di «un motto, una massima, un pensiero determinante, una parola di rilievo che ne accentuasse il vigore» (Marazzini 1981, 192).[17]

14. Per una volta sembra che sia Lucini ad anticipare D'Annunzio: un'attestazione dello schema per le terzine CDA CDA si trova nel sonetto *La Statua* (II) raccolto nel *Poema paradisiaco* ma pubblicato sulla «Tribuna Illustrata» nel marzo 1893, quasi due anni dopo, quindi, l'uscita del sonetto luciniano sul numero di «Cronaca d'Arte» del 4 ottobre 1891. È da rilevare però che nell'esempio dannunziano vi è una significativa differenza rispetto all'uso luciniano: nel pescarese non c'è solo la ripetizione della rima A ma c'è propriamente ripetizione dello stesso rimante (*muta*) dal primo all'ultimo verso, ABBA ABBA CDA CDA, con un'ulteriore complicazione del gioco-metrico retorico dovuta al cambiamento di significato e di categoria grammaticale del rimante A.

15. Difficile trovare precedenti plausibili alle code luciniane se si eccettua la segnalazione di Biadene nella *Morfologia del sonetto*, dove una coda di quattro versi con rime alternate (FGFG) si trova in Panuccio del Bagno, mentre con rime incatenate (abbracciate EFFE) è in Pacino di Ser Filippo Angiulieri (cfr. Biadene 1889, 73-76). Le fonti dello studioso sono rispettivamente *Poeti del primo secolo della lingua italiana* in due volumi raccolti da L. Valeriani e Lampredi, Firenze 1816 (in partic. vol. I, p. 387) e *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793*, pubblicate per cura di A. D'Ancona e D. Comparetti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 5 voll., 1875-1888 (in partic. vol. IV [1886], p. 374).

16. Cfr. G. D'Annunzio, *Il Piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, Libro II, i, p. 147.

17. D'Annunzio aveva applicato la regola banvilliana «ora inserendo nel quattordice-

Secondo Bertoni, invece, i sonetti caudati luciniani, considerati nell'ottica di quel «procedimento di semplificazione formale individuato nelle *Figurazioni*», deriverebbero dalla «sostituzione della preziosa variante dannunziana del sonetto doppio (si veda il *Sonetto di Calen d'Aprile*) con la semplice aggiunta di una quartina di coda» (Bertoni 1995, 132). È però indubbio che se l'aggiunta di una quartina di coda, nonché il ricompattamento di quartine e terzine in due blocchi, sono artifici che «possono sembrare di natura unicamente estrinseca, e privi quindi di autentica risonanza costruttiva», è proprio ad essi che Lucini affida «fin dai suoi esordi poetici ufficiali», quell'«opera di rilettura critica del sonetto, che si sviluppa secondo dinamiche coperte, sotterranee» (Giovannetti 1994, 40). La vistosa riduzione del repertorio metrico dannunziano dalle forme più complesse a quelle più semplici non è solo indice di minore abilità tecnica, ma è anche testimone di uno di quei momenti in cui l'oltranza programmatica fatica a incarnarsi in prodotti poetici all'altezza delle premesse teoriche. Dei due espedienti formali utili alla forzatura della struttura del sonetto, Lucini riprenderà nel LIT solo la disposizione tipografica in due blocchi, abbandonando definitivamente l'aggiunta di una coda non canonica, e si orienterà decisamente verso le possibilità d'innovazione strutturale offerte dal superamento dei limiti imposti dal metro e dalla sintassi, sperimentando, in particolare, il "trapasso" sintattico di un sonetto nell'altro.

Da ultimo, si valutino i rapporti tra i cicli di sonetti dal punto di vista della distribuzione degli schemi rimici: l'eccezione del *Preludio* – che presenta una notevole disformità nei suoi due sonetti (il primo ha uno schema ABBAABBA CDDEEC mentre il secondo, con fronte di rime alternate, esibisce una coda di sei versi: ABABABAB CDCEDE FGFGHH) – conferma la regola della distribuzione degli schemi rimici dei sonetti secondo precise simmetrie, giocate entro il perimetro dei singoli cicli. Omogeneità completa si ha nei *Sonetti d'Oriana*, dove i quattro sonetti hanno tutti lo schema ABABABAB CDCEDE, e nei *Sonetti della*

simo verso un nome proprio non comune, magari esotico, ora ponendovi la 'sentenza' e l'epilogo della scena descritta, ora una frase di tono profetico, un vocativo oratorio, una esclamazione, una clausola costituita da una frase introdotta da *E* . . . conclusivo» (Marazzini 1981, 192).

Chimera, dove gli otto sonetti presentano lo schema ABABABAB CDCDCD EFEF.[18] In questa esibita orchestrazione degli aspetti formali vi è però «una lieve irregolarità» (Giovannetti 1994, 62): nei *Sonetti di Gloriana* infatti lo schema base dei 6 sonetti caudati ABABABAB CDCDCD EFFE subisce due variazioni: la fronte di SG VI ha per schema ABAABABA e la coda di SG V, al posto della rima F presenta la stessa rima B della fronte, consentendo così la trasformazione dallo schema EFFE in EBBE.[19] L'autonomia narrativa dei dieci *Madrigali Alessandrini* rispetto agli altri cicli è ribadita dall'architettura degli schemi rimici che si fa notevolmente complicata: in sede pari (cioè nei sonetti II, IV, VI, VIII, X) prevale l'omogeneità con la replicazione dello schema ABABABAB CDCEDE, già visto nei SO; in sede dispari, è la disomogeneità a dominare: al sonetto I spetta lo schema ABBABABA CDCDCD, al sonetto III, unico caso nel LFI, ABABABAB CDACDA, al V, con omaggio alle origini, ABABABAB CDCDCD e ai sonetti VII e IX lo schema ABABABAB CDECDE.

1.2.2. *La rima*

Dal rimario dei sonetti luciniani sono del tutto assenti le rime sdrucciole e tronche; si tratta, del resto, di una scelta che rientra nell'alveo del rimario tradizionale per la sonettistica, scelta rispettata sostanzialmente anche da Carducci e D'Annunzio, i quali, infatti, riservano le uscite proparossitone dei versi per i componimenti in metri barbari.

18. Da notare la ripetizione monocorde dell'andamento alternato per ben 18 versi, dalla fronte alla coda. Proprio l'insistenza dell'andamento binario può far supporre che Lucini intendesse così trasmettere l'impressione di una struttura metrica "aperta", tentasse insomma di forzare dall'interno la struttura chiusa del sonetto con strumenti prettamente fonici. Ciò che Menichetti rileva per le quartine e cioè che l'inerzia rimica che si produce con «la formula alterna *ABAB* è per es. di per sé più aperta [...] che non *ABBA*, dove l'"incorniciatura" [...] prodotta dai due *A* e il compirsi della specularità danno l'impressione di un sistema in sé concluso» (Menichetti 1993, 535), sarà ancora più vero in una situazione di alternanza che coinvolge tutti i 18 versi di una struttura metrica che si vuole rigorosamente chiusa. A margine, sia detto che la clausola in rima baciata nell'anomala coda di P II (FGFGHH) ottiene l'effetto esattamente contrario, cioè di suggello finale.

19. In SG V, i rimanti B in *-ale* passano quindi da 4 a 6: *orientale* (2), *opale* (4), *ale* (6), *fatale* (8), *lustrale* (16), *sale* (17).

Quella certa fissità del lessico che si nota fin dalla prima lettura dei sonetti del LFI si riscontra anche nei paradigmi dei rimanti che si ripetono identici nelle coppie *fatale* : *ale* (SG V, 6 : 8 e MA III, 2 : 4); *mare* : *are* (SC *Naviganti*, 1 : 3 e SC VIII, 2 : 4); *mio* : *Dio* (SO *Fata*, 1 : 3 e SC *Chimera*, 15 : 17); *romite* : *ardite* (SG II, 12 : 14 e SC *Cavalieri*, 5 : 7); *padiglione* : *incantagione* (MA II, 1 : 3 e MA IV, 1 : 3); *speranza* : *romanza* (SG VI, 3 : 6 e SC VIII, 9 : 11) *somiglianza* : *romanza* (SO *Cavalieri*, 9 : 11; SG VI, 4 : 6); varia il morfo nelle coppie *arcana* : *vana* (MA VI, 10 : 13) *arcani* : *vani* (SG II, 2 : 6); *Sirena* : *verbena* (SO *Dame*, 1 : 5), *verbene* : *Sirene* (P I, 10 : 11); *sovrumana* : *arcana* (SC I, 1 : 5), *sovrumani* : *arcani* (SG II, 2 : 4); ancora nell'alveo della tradizione rientrano i casi di paronomasia fra i rimanti della stessa serie (cfr. Menichetti 1993, 579).

Per quanto riguarda la lunghezza (metrica) dei 482 vocaboli in rima, i bisillabi sono 132 (27%), i trisillabi 257 (53%), i quadrisillabi 74 (15%) e i pentasillabi 19 (4%). Se si raffrontano questi dati con quelli del rimario foscoliano ricavati da Frare, si nota subito che l'importanza numerica dei trisillabi e dei quadrisillabi, nonché dei pentasillabi differenzia Lucini dalla prassi "classica" (cfr. Frare 1988, 8).

Osservate dal punto di vista delle principali categorie grammaticali, le rime appartengono principalmente ai sostantivi (289 per il 60%), agli aggettivi (127 per il 26%) e ai verbi (45 per il 9%); valutando i singoli cicli, si nota che mentre *Preludio*, *Sonetti d'Oriana*, *Sonetti di Gloriana* e *Sonetti della Chimera* rispettano, in misura proporzionale al diverso numero di rime che ognuno di essi conta, le percentuali calcolate sulle 482 rime totali, i *Madrigali Alessandrini* ribadiscono la loro diversità attenuando la presenza dei sostantivi (71 per il 51%) in favore di aggettivi (49 per il 35%) e verbi (18 per il 13%).[20] Quanto alla composizione grammaticale delle serie rimi-

20. Un discorso a parte merita la «raffinatezza alessandrina (che sarà tipica, ad esempio, del Pascoli, ma che aveva un illustre antecedente nel Dante della *Commedia*) dell'uso in rima del nome proprio» (Frare 1988, 12). Oltre ai nomi delle fate che titolano due dei cicli di sonetti, *Oriana* (SO *Cavalieri*) e *Gloriana* (SC VIII), sono in punta di verso anche il *Villanuova* (P I), *Tangeri Palmira Boote* (SG III), *Acheronte* (SG VI), *Cina Oceano Ondina* (SC *Naviganti*), *Dio* (SC *Chimera*), nonché i decisamente esotici *Magi* (P II e SG III), *Narvàli* (SC *Alchimisti*) e *Grandarvi* (MA II). La massima incidenza (intorno al 20%) dei nomi che hanno l'iniziale maiuscola (69) si ritrova nei cicli "allegorici", *Preludio* compreso, mentre nei *Madrigali*, il ciclo più "disimpegnato", essi sono in numero poco rilevante.

che dei sonetti, non sembra che Lucini tenga particolarmente alla possibilità di arricchimento semantico derivante dalla combinazione dei rimanti in base al principio della *variatio* – nessuna serie rimica della fronte, ad esempio, presenta nelle sue 4 rime, altrettante diverse categorie grammaticali, e soltanto in 3 sonetti se ne combinano almeno tre: SO *Dame*, rima B, *sognato*, *interminato*, *beato*, *selciato* (v, agg, agg, s), SG I, rima A, *intorno*, *adorno*, *giorno*, *soggiorno* (avv, agg, s, s), SC *Naviganti*, rima A, *mare*, *are*, *rare*, *riposare* (s, s, agg, v) –, anzi, talvolta sembrerebbe interessato proprio all'effetto opposto, quello della continuità della categorie grammaticali, come in P I, dove su 14 rime, 12 sono sostantivi o in SG VI, dove su 18 rime, i sostantivi sono 16. Un particolare effetto di alternanza si ha, invece, in SC *Cavalieri* dove alle rime A della fronte, tutti aggettivi (*fiorite* : *forbite* : *romite* : *ardite*), si alternano le rime B, tutti sostantivi (*vino* : *belzuino* : *mattino* : *cammino*).

Passando a valutare le rime luciniane per il loro aspetto fonico queste sono così suddivisibili: 19 sono vocaliche, 319 hanno una sola consonante, 142 presentano un gruppo di due consonanti e solamente 2 un nesso di tre consonanti. Stando dunque al diverso peso consonantico, il tipo di rima maggiormente impiegato – oltre il 60 % – è quello con una sola consonante dopo la tonica; la proporzione rimane sostanzialmente invariata se si guarda ai singoli cicli.[21]

Dei cinque casi di rima imperfetta, concentrati, peraltro, nei sonetti presumibilmente composti dopo il 1891, due operano una leggera modificazione consonantica:

vermiglie : *Figlie* : *chiglie* : *vigilie*	(SG IV, 1 : 3 : 5 : 7)
affranto : *accanto* : *stanco* : *pianto*	(MA X, 1 : 3 : 5 : 7);

negli altri tre il gioco fonico si ottiene dall'alternanza del morfo *-o* del singolare con il morfo *-i* del plurale:

incantamenti : *avvenimento*	(P II, 9 : 11)
meschino : *bisantino* : *rubino* : *adamantini*	(MA VI, 2 : 4 : 6 : 8)
sereno : *seni*	(MA VIII, 10 : 13).

21. I rapporti quantitativi tra rime con una sola consonante dopo la tonica e rime con due consonanti dopo la tonica tendono ad una maggiore uniformità se, anziché considerare tutti i rimanti, si contano solo le rime che in un rimario andrebbero a lemma: su 88, 49 (56%) appartengono al tipo *-ale*, mentre 35 (40%) al tipo *-etto*.

1.2.2.1. *Rime tecniche*

Tra le rime tecniche sono preponderanti le rime ricche che coinvolgono ben 132 rimanti: le omofonie tra parole rima vanno dal grado minimo, l'identità del primo suono che precede la vocale tonica, al grado massimo, l'inclusione di un rimante in un altro della stessa catena rimica. Sebbene possa ritenersi un tipo di rima che «nella maggior parte delle sue occorrenze è saltuaria», non «orientata verso fini precisi» e che «insomma dà l'impressione di essere casuale» (Menichetti 1993, 566), in Lucini, la rima ricca è cercata (e trovata) con relativa facilità: l'effetto è quello di incrementare lo spessore fonico della parola in rima per creare una sorta di "gabbia armonica", di cassa di risonanza.

La risalita della catena fonica spesso si arresta al primo suono precedente la vocale tonica:

stelle : *mortelle*	(P I)
gualdrappe : *frappe* : *grappe*	(SO *Baroni*)
olive : *giulive*	(SG I)
sovrumani : *dimani*	(SG II)
diletto : *eletto*	(SG III)
orientale : *fatale*	(SG IV)
ventura : *armatura* : *pastura*	(SG VI)
fornelli : *anelli*	(SC *Alchimisti*)
incantamenti : *ammonimenti*	(SC *Cavalieri*)
palazzi : *sollazzi*	(SC *Chimera*)
fatale : *ospitale*	(MA III)
prato : *grato*	(MA V)
ingannatori : *cantori*	(MA V)
moresco : *zingaresco* : *fresco*	(MA V)
Valletto : *snelletto* : *colletto*	(MA IX).

Talvolta, invece, la "ricchezza" fonica si produce in quei rimanti (negli ess., in tondo) che presentano un dittongo scisso da sillabazione dieretica:

verzieri : incensieri : levrieri	(SG V)
verzieri : *cavalieri* : *corsieri*	(SC *Poeti*)
sparvieri : *Piaceri* : guerrieri	(MA III)
levrieri : *sentieri* : *fieri*	(MA IX).

Più interessanti, e frequenti, i casi in cui l'identità fonica fra i rimanti si spinge sino all'inclusione di un rimante nell'altro:

paurose : *rose*	(P II)
faticose : *cose*	(P II)
Sogni : *bisogni*	(P II)
letti : *Eletti*	(SO *Dame*)
Idea : *Dea*	(SC *Alchimisti*)
astrali : *strali*	(SC *Alchimisti*)
pazzi : *topazzi*	(SC *Chimera*)
miti : *sciamiti*	(MA VII)
letto : *fazzoletto*	(MA VII).

Una menzione a parte meritano i casi in cui un rimante è incluso in tutti gli altri rimanti di quella serie rimica:

giocconde : *onde* : *sponde* : *bionde*	(P II)
mente : *dolcemente* : *rettamente*[22]	(SG II)
orientale : *opale* : *ale* : *fatale* : *lustrale* : *sale*[23]	(SG V)
adoro : *lavoro* : *oro* : *tesoro*[24]	(MA VI)
vapori : *splendori* : *ori* : *tesori*	(SC *Chimera*)
mare : *are* : *rare* : *riposare*	(SC *Naviganti*)
mare : *are* : *camminare* : *decifrare*	(SC VIII)
basalto : *cobalto* : *alto* : *smalto*	(MA IV).

Si distinguono per la scelta meno convenzionale dei rimanti la serie *basalto* : *cobalto* : *alto* : *smalto* (MA IV), nonché le coppie *sciamito* : *redimito* (MA II), *feroci* : *Proci* (MA VII), *festino* : *brigantino* (SG III), *meditative* : *captive* (SC *Poeti*).

In alcuni casi, infine, la "ricchezza" fonica sfocia nella vera e propria paronomasia come *Giardini* : *gradini* (P I), *frappe* : *grappe* (SO *Baroni*), *Sirena* : *serena* (SO *Dame*), *prato* : *grato* (MA V); è invece leonina la rima *Ragione* : *magione* (SC *Cavalieri*).

22. Anche rima suffissale.

23. Caso unico nel LFI di inclusione di un monema (*ale*) in rimanti appartenenti a più zone del sonetto, alla fronte (vv. 2, 4, 6, 8) e alla coda (vv. 16, 17); *-ale* è monema particolarmente produttivo per Lucini: si ripete in MA III (*ale* : *fatale* : *ospitale* : *sale*) e, al plurale, in MA I (*Madrigali* : *ali* : *trionfali*).

24. Serie simile ma più breve in SG IV: *oro* : *lavoro* : *coro*. Nel sonetto *Come si chiude entro cornici d'oro* di Giorgieri Contri (*Versi tristi* [1887]) la serie di rimanti è la stessa di MA VI: *oro* : *tesoro* : *lavoro* : *adoro* (1, 3, 5, 7). Inutile dire invece che la serie, con una minima variazione, si può rintracciare anche in quel notevole repertorio di rimanti che è *Psiche* del Prati: *coro* : *tesoro* : *lavoro* : *adoro* (*Tarocco* II, 2, 4, 6, 8).

Ai limiti estremi dell'omofonia protonica si collocano un caso di rima contraffatta, *lira* : *l'ira* (SG III), e uno di rima identica, *sparvieri* : *sparvieri* (MA III): quest'ultima più che costituire «una spia di tecnica sommaria» (Menichetti 1993, 567) si fa portatrice sia di un surplus semantico – il fatto che siano il primo e l'ultimo verso del sonetto a condividere la stessa parola rima produce un effetto di "circolarità" –, sia di un surplus metrico – la migrazione di *sparvieri* dal primo al quattordicesimo verso è possibile solo se la rima A della fronte riecheggia anche in altri luoghi della sirma, dando vita all'inedito schema CDACDA.

Scarsi i casi di rima derivativa peraltro privi di considerevoli implicazioni semantiche *giorno* : *soggiorno* (SG I), *soccorso* : *corso* (SC I), *concenti* : *accenti* (SC *Amanti*), *Incanti* : *canti* (SC *Poeti*); non molte – ma qualcuna è già comparsa negli esempi precedenti – le rime desinenziali, tra cui le serie *salmodiare* : *dimenticare* : *ritornare* (SG I) e *camminare* : *decifrare* (SC VIII) che complicano, sul piano semantico, la facilità della ricorrenza in *-are* includendo due infiniti sostantivati (*ritornare* e *camminare*). Tradizionali invece le serie *apparire* : *lambire* (MA III), *danzate* : *calpestate* : *continuate* (MA VIII) e, con complicazione del nesso consonantico dovuta all'enclisi del pronome, *perscrutarla* : *amarla* (MA VI).

1.2.2.2. *Risonanze intra- e interversali*

La rima interna non è certo uno degli espedienti preferiti di Lucini: in tutti i sonetti del LFI ne trovo solo una abbastanza convincente (in corsivo le parole interessate):

S'erge il trono di bronzo e stanno intorno
le tre pie *suore* intente a salmodiare:
stringe la destra il bel calice, adorno
del *liquore* che fa dimenticare (SG I, 1-4).

Di gran lunga più frequenti, e certamente ascrivibili, come per la ricerca della ricchezza fonica tra rimanti, ad una precisa intenzione "musicale" dell'autore, sono le assonanze presenti in tutte le loro possibili espressioni. Ci sono assonanze protoniche – «omofonie in varia misura sovrabbondanti, che cioè interessano anche la parte protonica delle parole» (Menichetti 1993, 566) – tra i rimanti di una stessa serie di rime, asso-

nanze tra rimanti di serie diverse, sebbene non si verifichino mai casi di parechesi, cioè di «gioco fonico prodotto dall'insistito susseguirsi di rime legate fra loro da consonanza e assonanza atona come, in sonetti di epoca barocca, *-anto -ento -into -onto*» (Menichetti 1993, 521), diffusa all'intero corpo rimico del sonetto.

L'insistenza su consonanze, assonanze, rime interne è un procedimento che, pur appartenendo alla poesia di ogni tempo, «si è fatto più vistoso e cercato nella poesia europea tra Otto e Novecento» (Beccaria 1989, 192). Tra le più interessanti assonanze fra le rime è da includere la pressoché totale ricorsività della tonica nel sonetto VIII del ciclo *Sonetti della Chimera* dove, ad esclusione delle rime (*-ostro*, *-enti*) appartenenti alla coda tetrastica, le altre quattordici condividono la stessa tonica *a*: *-agi* (A) *-are* (B) *-anza* (C) *-ana* (D); nonché il decimo *Madrigale* in cui, tranne la rima D (*-orte*), le altre iterano la stessa tonica: *-anto* (A), *-are* (B), *-aci* (C), *-anza* (E).[25] Mostrano invece un intreccio di assonanze e consonanze le rime della sirma di MA VIII: *-ello* (C) *-eno* (D) *-ino* (E). Per un'ulteriore conferma di come anche la minima variazione fonica acquisti rilievo nel sonetto luciniano, si veda SG VI dove, grazie alla cogenza dello schema metrico, l'assonanza tonica + consonanza, che normalmente darebbe luogo a una rima imperfetta, può bastare a creare due diverse rime, *-ere* (D, sirma) e *-eri* (E, coda).[26]

2. *Note prosodiche*

2.1. *Il ritmo*

Che l'endecasillabo risulti «almeno dal punto di vista quantitativo, la componente dominante della metrica simbolista» (Giovanardi 1982, 122-

25. Più frequenti però sono i casi in cui la condivisione della tonica, così come i fenomeni di assonanza e consonanza tra le rime, rimangono confinati entro il perimetro metrico della fronte o della sirma: *-ire* (A) *-ini* (B), P I; *-ose* (A) *-onde* (B), P II; *-enti* (C) *-ende* (D), P II; *-arda* (A) *-appe* (B), SO *Baroni*; *-anza* (C) *-ava* (D) *-ana* (E), SO *Cavalieri*; *-era* (C) *-elli* (D), SG I; *-ano* (C) *-ate* (D), SG *Naviganti*; *-ite* (A) *-ino* (B), SG *Cavalieri*; *-enti* (E) *-era* (F), SG *Cavalieri*; *-io* (E) *-isco* (F), SG *Chimera*; *-ini* (C) *-ire* (D), MA III; *-etto* (A) *-eri* (B), MA IX.

26. *Piacere* : *destriere* : *sparviere* (10, 12, 14) e *Cavalieri* : *misteri* (15, 18).

23), il LFI ce lo conferma: non sono solo i sonetti a essere contesti di endecasillabi, ma anche le ballate, *La Fantasima* (componimento strofico), *La Perorazione* (quartine), nonché l'azione drammatica dell'*Intermezzo della Primavera*.

Come già rilevato al §1.2.2., nei 482 endecasillabi dei sonetti del LFI non si riscontra alcuna uscita tronca o sdrucciola: tutti terminano con una parola piana, come prescrive la tradizione per lo stile elevato.

Applicando i principi-base della scansione (sinalefe negli incontri vocalici interverbali, iato nelle parole in cui la lingua lo prevede, regola del monosillabismo entro il verso dei nessi vocalici bisillabi per la lingua) agli endecasillabi del LFI,[27] appare evidente che Lucini predilige l'accentazione canonica di 4a e di 6a,[28] con una preferenza per gli endecasillabi di 6a e con una certa incidenza degli endecasillabi a statuto prosodico ambiguo, cioè con accenti importanti sia di 4a che di 6a.[29] Contribuisce al numero degli endecasillabi ritmicamente polivalenti (cfr. Menichetti 1993, 378) la preferenza luciniana per l'andamento giambico, tanto che non è infrequente che per uno stesso verso possano essere accettabili più soluzioni accentative. È significativo anche il fatto che tra i versi inequivocabilmente endecasillabi (cioè versi che contano 11 sillabe metriche con l'intervento dell'unico artificio metrico di rigore, la sinalefe), nessuno abbia l'accento principale sulla 5a sillaba: dunque, pur mantenendo sempre una certa cautela nel valutare quantitativamente i fatti prosodici, è indubbio che gli endecasillabi con accentazioni non canoniche rappresentano, nella pratica del giovane Lucini, delle eccezioni. Tra questi sono da menzionare quei versi che «"vanno a posto" abbastanza bene solo che si supponga promossa sotto ictus qualche parola non assolutamente reni-

27. Per i versi che presentano in varia misura problemi di scansione cfr. §2.2.

28. La cosiddetta «riduzione a Petrarca» (Beltrami 1993, 409) del campionario dei profili ritmici possibili – di 6a e 10a, di 4a e 10a, di 4a, 6a e 10a – è infatti assolutamente operante nella coscienza metrica dei poeti fino alla fine dell'Ottocento e anche oltre (cfr. §2.2.2.) se si considera che nel *Belfonte* (1903) di Pastonchi, raccolta di soli sonetti, tutti gli endecasillabi sono di 4a e/o 6a.

29. Il peso degli endecasillabi con accenti in quarta e sesta sede è abbastanza rilevante (90 versi circa); anche se un orecchio più raffinato potrebbe riconoscere la predominanza dell'uno o dell'altro accento, mi sembra che la polivalenza prosodica concorra all'andamento "narrativo" dei sonetti luciniani.

tente (come sarebbe un aggettivo possessivo monosillabico: con una prassi che l'Ottocento liberalizzerà senza scandalizzare nessuno) o se si fa prevalere qualche accento di parola su quello di gruppo» (Menichetti 1993, 387), come i seguenti:

il popolo dei suoi vaghi ella aduna	2	**6**-7		10	(SG V, 9)
mentre dicon le sue lodi i Grandarvi	3	**6**-7		10	(MA II, 10)
così svolgon le vostre triste e care	3	**6**	8	10	(MA V, 11).

In altri casi «il ritmo del verso non asseconda l'andamento ritmosillabico più naturale della frase, con scarti ora appena percettibili ora sensibilissimi, talvolta assai significativi» (Menichetti 1993, 336): se, in mancanza di un appoggio di quarta, l'accento di sesta cade su una preposizione articolata, il grado di "artificialità" del verso è massimo:[30]

della Carne, poi ch'alle geniali		3	**6**		10	(P II, 18)
sotto gli arbori dalle poma d'oro,		3	**6**	8	10	(SG IV, 10)
spiega il verbo ma nelli ammonimenti	1	3	**6**		10	(SC *Cavalieri*, 17).

Solo ammettendo un andamento molto cadenzato, predilezione che negli autori di fine Ottocento-inizio Novecento era anche diffusa (cfr. Menichetti 1993, 398), è possibile infatti rilevare, nei versi sopra citati, l'appoggio in sesta sede. L'andamento più naturale per questi versi rimane comunque quello che vede una soluzione di 3a 10a (per P II, 18), di 3a 8a 10a (per SG IV, 10) e di 3a 10a (per SC *Cavalieri*, 17): tra l'altro mantenere la distanza tra gli ictus predispone, soprattutto per il secondo e il terzo esempio, ad una lettura prosastica (cfr. Mengaldo 1987, 145) che viene ad assecondare quell'andamento narrativo che sembra essere proprio del sonetto luciniano.

L'endecasillabo dei sonetti del LFI si caratterizza anche per una certa ricerca degli ictus ripercossi, cosicché non è raro trovare versi che abbiano almeno tre appoggi. In particolare, discretamente frequente – il fenomeno interessa una quarantina di versi – è l'accento ribattuto di 6a e di 7a, stilema di «estesa applicazione nella tradizione settecentesca, [...]

30. «Specie nel secondo Ottocento si danno con discreta frequenza accenti ritmici sulle preposizioni articolate» (Menichetti 1993, 413).

Parini, Cesarotti e Alfieri» (Milan 1981, 138), ma riscontrabile anche nei sonetti dannunziani dell'*Intermezzo di rime* e della *Chimera*.

In più della metà dei casi l'accento ribattuto si produce dalla vicinanza di parole tronche:[31]

a perseguir *beltà tristi* e gioconde	(P II, 2)
Vediam ne' tuoi *Giardin' rider* le grappe	(SO *Baroni*, 8)
umani e a *ravvivar alto* il doppiere	(SO *Cavalieri*, 7)
e si riposa: al *sen splendono* i neri	(SG V, 3)
della sua *implorar opera* arcana	
udiva e *avvicinar, rapida* al corso	(SC I, 5-6)
e ancora e sempre il *cuor sale* sperando	(SC *Naviganti*, 17)
Ed Acrasia *ingannò: sprona* e galoppa	(SC *Amanti*, 12).

Talvolta è la coincidenza della sinalefe con la pura pausa metrica della cesura a costringere nelle sedi consecutive di 6a e 7a l'accento della penultima sillaba di una parola piana e l'accento sulla prima sillaba della parola successiva, che normalmente è piana ma può anche essere un trisillabo sdrucciolo (cfr. altri esempi al §2.2.5.):

e la captiva armata ^ urta e sommerge	(SG IV, 18)
tubano le colombe ^ alte sull'ale	(SG V, 6)
stringe la destra il giglio ^ erto ed ardito	(MA II, 4)
e latrando i Peccati, ^ agili e neri	(MA III, 3).

Scarsi i casi in cui l'accento ribattuto si produce dalla vicinanza di parole terminanti con un nesso vocalico bisillabico disciplinato dalla norma del monosillabismo interno e «bisillabi piani, o comunque accentati sul gruppo fonetico iniziale» (Milan 1981, 136n):

brillan ne li occhi *miei fascini* erranti	(SO *Fata*, 6)
Videro le *Galee rider* dal mare	(SC *Naviganti*, 1).

Del tutto minoritari i versi con accento ribattuto che interessa sedi diverse dalla 6a e 7a.[32]

31. La «presenza di parole di analoga conformazione sillabica costituisce il presupposto per la realizzazione di questa particolarità ritmica» (Milan 1981, 136n).

32. Con accento ribattuto di 2a-3a, *Prostesa Ella fatale e sovrumana* (SC I, 1); di 3a-4a, *le tre pie suore intente a salmodiare* (SG I, 2), *a ridur perle ed ambre e argento eletto* (SG III, 14); di 5a-6a, *d'argento, ridean l'uve dallo smalto* (MA IV, 8); e di 9a-10a, *avete abbandonato i desii vani* (SG II, 6).

Le caratteristiche del profilo ritmico dell'endecasillabo nel giovane Lucini del LFI sono dunque del tutto inquadrabili nell'uso del tardo Ottocento: è facilmente documentabile, infatti – a patto di escludere metri barbari e esperimenti pascoliani –, che l'endecasillabo *fin de siècle* non rinuncia facilmente agli appoggi di 4a e di 6a, compresenti o alternativi non importa; semmai si tratterà di gratificare dell'accento metrico anche qualche aggettivo possessivo, preposizione articolata o congiunzione. Della fedeltà luciniana all'endecasillabo con appoggi canonici – e della conseguente assenza di endecasillabi inequivocabilmente di 5a – non si potrà non tener conto nella considerazione di quei versi che, scanditi nel rispetto della lingua e dell'uso poetico, risultano di dieci sillabe metriche: la "regolarizzazione" di un ipometro ottenuta con una dialefe d'eccezione che comporti la caduta dell'accento portante del verso sulla quinta sede sembrerebbe, stando alle costanti prosodiche degli endecasillabi luciniani, da escludere.

2.2. *La sillabazione intraverbale e interverbale*

2.2.1. *Ipometria/ipermetria*

Veri e propri ipometri nei 30 sonetti del LFI – ma a dire il vero in tutta la raccolta – non ce ne sono. Per l'ultimo verso del sesto *Madrigale alessandrino*, «fattura e stolto più l'amarla» (MA VI, 14), più che di un endecasillabo ipometro bisognerà parlare, considerandone l'andamento giambico, di un suo "moncone" di nove sillabe.

Così come soltanto due dei 482 versi dei sonetti del LFI sono certamente ipermetri:

(1) dall'anfore di rame, mescevan vino (SG III, 6)
(2) tendevano alla magione dei Piaceri (MA III, 5).

Il verso (1) è composto nella sua prima parte di un canonico emistichio, settenario piano, di endecasillabo a maiore: il quinario piano della seconda parte del verso però porta le sillabe metriche a 12. Che nel verso (2) ci sia qualcosa che non va è evidente fin dal primo emistichio ottosillabo.

La forma di questi due versi è in effetti abbastanza incomprensibile: le 11 sillabe si raggiungerebbero tranquillamente sostituendo a *mescevan* e

tendevano i loro allotropi "poetici" con dileguo della -*v*- intervocalica: *mescean* e *tendeano*. Ma ancora più perplessi lascia il fatto che quando il terzo madrigale alessandrino comparve su «Cronaca d'Arte» del 4 ottobre 1891, il verso (2) si presentava nella forma corretta: «tendeano alla magione dei Piaceri». Purtroppo dai due fascicoli manoscritti (d'ora in poi Ms1 e Ms2) contenenti la materia del LFI, conservati al Fondo Lucini della Biblioteca Comunale di Como, non sembra possibile ricavare un'indicazione pienamente soddisfacente: Ms1 conferma sia per (1) che per (2) la lezione eterodossa a stampa, mentre Ms2, il fascicolo più antico, presenta su (1) la variante *mescievan* e su (2) la forma non dileguata *tendevano* corretta in *tendeano* da un segno a matita (non apposto però, a quanto sembra, dalla mano di Lucini) simile ad una doppia *w* rovesciata.[33] È quindi probabile che almeno per (2), considerata anche la lezione su rivista, la -*v*- di *tendevano* sia un refuso.

2.2.2. *Dieresi*

Dall'excursus sulle caratteristiche ritmiche degli endecasillabi del LFI (cfr. §2.1.), sono stati esclusi poco più di trenta versi che, a prima vista, potrebbero apparire ipometri. Spiegare queste anomalie prosodiche adducendo l'imperizia dei verseggiatori *fin de siècle* è, però, troppo semplice, sebbene non del tutto fuori bersaglio; più produttivo è invece «domandarsi quali fossero le regole valide per l'autore» (Beltrami 1993, 395), nonché per i suoi modelli, e, in generale, quali fossero le regole valide per l'epoca.

Alla fine dell'Ottocento, la coscienza dei fatti prosodici è in via di trasformazione. Mentre il ritmo dell'endecasillabo dei componimenti in

33. Per questi due ipermetri si potrebbe chiamare in causa il concetto di "ipertrofia ritmica" impiegato da Antonio Pinchera nell'analisi della metrica del Lucini *verslibriste*: «per ipertrofia ritmica intendiamo l'alterazione di un ritmo mediante l'inclusione (si potrebbe dire l'innesto) di una sillaba in più, quasi una sillaba in sovrannumero», (Pinchera 1994, 50) con la differenza sostanziale che mentre qui l'ipertrofia ritmica è un incidente, nel Lucini del verso libero è una strategia. A riprova della "involontarietà" dei due ipermetri – almeno per quanto concerne la prima raccolta luciniana – stanno i risultati ottenuti dal controllo sul trattamento della -*v*- intervocalica nelle forme dell'imperfetto nel LFI: mentre le forme con dileguo della -*v*- sono preponderanti (9 casi su 15), quelle che la mantengono – 3 soli casi (SG III, 3; SC *Naviganti*, 12; MA VI, 2) – appaiono del tutto funzionali al raggiungimento dell'endecasillabo; i 2 casi di ipermetria prodotti dal mantenimento della -*v*- sembrano a tutti gli effetti sviste autoriali.

metri italiani si mantiene nel solco della tradizione, strutturandosi saldamente sugli appoggi di 4a e/o di 6a – anche a costo di promuovere sotto accento metrico parole "leggere" (cfr. §2.1.) –[34], e mentre, sul piano della sillabazione interverbale, l'istituto metrico della sinalefe gode di ottima salute – sono numerosi, infatti, gli incontri vocalici che danno luogo a coabitazioni ardite –,[35] il punto dolente della versificazione dell'epoca carducciana e postcarducciana è la sillabazione intraverbale: facendosi sempre più incerto il rispetto dei vincoli posti dalla lingua e dall'etimologia alla sillabazione, la dieresi, oltre a presentarsi con maggiore frequenza rispetto alle altre epoche,[36] viene ammessa su nessi vocalici che, per la tradizione metrica e per la lingua, erano ritenuti in vario grado inscindibili, come i dittonghi *au eu* dei latinismi, *ie uo* da *e* ed *o* brevi latine, i suffissi *-iero -iere -ieri*.[37] La fine del XIX secolo è «un'epoca in cui, appunto, la pratica poetica si va facendo più lassa in fatto di dieresi, tanto che alcuni sgarri si verificano anche nel *poète impeccable*, il Carducci delle *Barbare*» (Mengaldo 1987, 147n): e in fatto di infrazioni al sillabismo, se Carducci spende il suo magistero per legittimare la scindibilità eccezionale (ma, si badi, in protonia) del dittongo latino *au-*,[38] D'Annunzio patrocina il trisillabismo inquietante di *lïeve*.[39]

34. Un riscontro in questo senso può essere offerto anche da una rivista poco selettiva – s'intende quanto a "peso" letterario dei suoi collaboratori – come «Cronaca d'Arte»: nei molti oscuri verseggiatori di poco talento che vi pubblicano il senso "petrarchesco" del ritmo dell'endecasillabo è fatto salvo.

35. Si vedano ad esempio gli incontri vocalici virtuosistici e faticosi di un endecasillabo di Giovanni Tecchio: «van pispigliando i sogni: ^ ave, ^ ave ^ o Sera» (*Mysterium* [1894], *Mysterium*, 26).

36. Basta aprire una qualsiasi raccolta poetica pubblicata dopo il 1880 per verificare che non solo nei metri barbari ma anche nei metri italiani (sonetti, ballate, quartine, ecc.) i due puntini ricorrono con un certo favore.

37. Per un panorama variegato del fenomeno si possono vedere le pagine di Elena Fumi dedicate all'uso della dieresi nei poeti tentati dal simbolismo: ecco alcuni settenari con dieresi (tutte rigorosamente non segnalate) di Tito Marrone: «eletto incensiere», «l'anima autunnale», «seral. Un diadema» (cfr. Fumi 1992, 166-67).

38. Carducci, *Odi barbare* VIII, 21 «Come odoroso laüreto ondeggia»; *Rime e ritmi* XIII, 2: «Che le rose sfioriro e i läureti»; e, in ossequio all'uso carducciano, Lucini, *Una Meditazione*, 85: «Qui sopra i laureti e sulle palme» (cfr. «Domenica Letteraria», I, 46, 22 novembre 1896; ripubblicata da Luigi Donati nelle sue *Ballate d'Amore e di Dolore*, Milano, Galli, 1897, la poesia compare, ora, col titolo *Per «Un Amico»* e con diverse modifiche, in G.P. Lucini, *Le Antitesi* e *Le Perversità*, a cura di G. Viazzi, Parma, Guanda, 1970).

39. D'Annunzio, *Canto novo* (1882) I iv, 20: «fuggenti di meduse con gorgoglio lïeve»;

L'eccezione alle norme del sillabismo non può essere determinata esclusivamente dallo scadimento della qualità dell'orecchio dei verseggiatori e dei lettori *fin de siècle*, ma dipenderà anche dalla messa in discussione, dalla relativizzazione nella prassi poetica delle ragioni linguistiche-etimologiche che vietano l'uso della dieresi su determinati nessi vocalici: sintomatico al proposito è il parere del D'Ovidio sull'opportunità di dieretizzare i dittonghi latini: «Tuttavia, far del rumore in capo al Carducci perché avea messo *claustro* in fin di verso sdrucciolo, come il Giusti avea usato *rauchi* e *lauri*, non era il caso. Si tratta di dittonghi per noi prettamente latini o greci, alieni cioè dalla fonetica nostra, ed il discioglierli quindi, come si può fare in *Paölo* (Paulus) e come il popolo ha più radicalmente fatto in *cavolo* (caulis), non deve parere il finimondo [...] quella licenza resta ad ogni modo scusabile» (D'Ovidio 1932, 50-51). Insomma, se è vero che «gli artifici metrici difficilmente sopportano responsabilità ideologiche [...] esplicite e circostanziate (anche a causa dell'inerzia che è propria dei modelli artistici)», è altrettanto vero che «essi rispecchiano pur sempre una precisa coscienza storica e culturale» (Bertinetto 1978, 26). Mai come per la fine del secolo XIX, dunque, vale la considerazione che se «un aspetto di lungo periodo, relativamente alla metrica italiana, è il principio secondo il quale il verso è definito dal *numero* delle sillabe [...] poi non è affatto uguale in ogni periodo il modo in cui le sillabe si contano» (Beltrami 1993, 396).

Gli effetti di una sillabazione "artificiosa" non ricadono soltanto sul piano prosodico ma investono anche la questione del trattamento grafico delle parole che a quella sillabazione sono sottoposte: la distrazione di nessi vocalici è molto più diffusa di quanto la veste tipografica delle raccolte poetiche *fin de siècle* testimoni perché non è detto che le parole da dieretizzare vengano coronate sistematicamente dai due puntini.[40] E se si

l'esempio dannunziano sarà seguito da Giorgieri Contri, *Versi tristi* (1887), *Come un vago monile* 4: «io ti cingo lïeve:» e *Con un'aureola limpida e rosata*, 6: «va un lïeve susurro d'alveare» e da Contessa Lara, *Nuovi versi* (1897), *La Naufraga*, 11: «Forte e lieve come un filo d'aliga».

40. Anche se va tenuto conto del fatto che talvolta la dieresi è segnalata proprio là dove non dovrebbe stare, cioè sugli iati. Si prenda ad es. il vocabolo *viola*: sebbene la tradizione poetica lo abbia per trisillabo con iato, non è inconsueto che, nei poeti del tardo Ottocento (Lorenzo Stecchetti, Ada Negri, Cosimo Giorgieri Contri, Marino Marin,

considera che la scelta di segnalare tipograficamente o meno la presenza della dieresi non segue criteri precisi nemmeno nella produzione dello stesso autore, si può avere un'idea della cautela con cui si deve procedere nelle proposte di risoluzione dei problemi di scansione, le quali, oltre a tener conto della storicità degli istituti metrici, devono essere compatibili con la prassi metrica e tipografica dell'autore.

È sullo sfondo variegato degli usi metrici e prosodici *fin de siècle* che va collocato l'esordio poetico del giovane Lucini. Per quanto riguarda il ritmo dell'endecasillabo e il ricorso costante alla sinalefe, il poeta segue gli orientamenti della versificazione del suo tempo, esibendo una netta predominanza dei profili accentativi canonici, rafforzata dalla totale assenza di endecasillabi con accento portante collocato inequivocabilmente sulla 5a sillaba (cfr. §2.1.), nonché un buon campionario di incontri vocalici sottoposti a sinalefe. Quanto all'atteggiamento luciniano nei confronti della segnalazione tipografica della dieresi occorre prima ripercorrere le tappe che hanno portato il poeta da estemporaneo e semisconosciuto collaboratore di «Cronaca d'Arte» al volume del 1894.

Per il suo esordio poetico (11 gennaio 1891), Lucini aveva fatto pervenire alla rivista di Valcarenghi i quattro *Sonetti di Oriana*, dando visibilità tipografica a tutte le sillabazioni dieretiche previste (*estasïanti*, *bastïone*, *propizïate*); ma già a partire dalla sua seconda uscita, quella del 7 giugno 1891, con gli otto *Sonetti della Chimera*, non vi è più traccia, là dove la sillabazione li richiederebbe, dei due puntini e altrettanto si dica per i quattro *Madrigali Alessandrini*, pubblicati sul numero del 4 ottobre dello stesso anno. Dunque, trascorsi solo alcuni mesi tra la prima uscita (gennaio) e le successive (giugno e ottobre), qualcosa è cambiato: o le dieresi non appaiono più per decisione redazionale oppure ne è sprovvista la lezione del testo che Lucini sottopone alla rivista. Dallo spoglio dei numeri di «Cronaca d'Arte» successivi al 4 ottobre 1891 emerge che l'omissione

Domenico Oliva, tra gli altri), anche per l'interferenza della pronuncia regionale (*vio-la*), lo si trovi coronato dai due puntini. La distinzione tra iati e consillabazioni sarà ribadita da Giovanni Federzoni: «è inutile parlar di dieresi, quando esse vocali debbono di necessità pronunciarsi separatamente [...]. La *dieresi* va limitata a quelle parole che, avendo due vocali nel mezzo, possono dare due pronuncie diverse per il numero delle sillabe» (Federzoni 1904, 11).

delle dieresi non dipende dalla redazione della rivista – infatti, sfogliando qua e là trovo *rïarder* (Enrico Panzacchi), *vïavai* (Ugo Valcarenghi), *cristïana pïo* (Pietro Mastri), *manïero cavalïer nuzïal* (Lucio Bologna), *silenzïosamente radïante divozïone ostïa esilïata laborïosi* (Marino Marin) –[41] ma è da imputarsi a una scelta dell'autore. Con il LFI, Lucini ribadisce la tendenza alla non segnalazione dei due puntini: i versi che su rivista avevano la dieresi qui la perdono[42] e l'eccezione di un settenario della *Cantata dell'Alba*, «il Paön si protende», con dieresi per di più su nesso vocalico in iato, non sarà altro che la conferma della (nuova) regola.[43] D'altra parte, nel non indicare le dieresi nei componimenti con caratteristiche metriche fissate per affidare al metro (sonetto *dunque* endecasillabo) e al ritmo (endecasillabo *dunque* accenti di 4a e/o 6a) della tradizione il compito di guidare alla scansione corretta, Lucini aveva trovato un modello in D'Annunzio.[44]

41. Traggo questo materiale dalle poesie *Tramonta* di Enrico Panzacchi («Cronaca d'Arte», 3 maggio 1891), *A Letto* di Ugo Valcarenghi (22 marzo 1891), *Certosa fiorentina* di Pietro Mastri (21 giugno 1891), *In illo tempore* di Lucio Bologna (5 luglio 1891), *Ecce homo* e *Dai Sonetti secolari* di Marino Marin (15 novembre 1891 e 17 gennaio 1892).

42. Ho valutato anche la possibilità, a dire il vero remota, che la mancata segnalazione della dieresi potesse essere una prassi della casa editrice Galli. Ebbene non è così: anche qui lo spoglio di alcuni volumi di versi usciti per l'editore tra il 1894 e il 1898 non fornisce indicazioni illuminanti se non che l'asistematicità della presenza della dieresi era determinata da un altrettanto asistematica pratica autoriale. Se Lucini, insieme al Giovanni Tecchio di *Mysterium*, rappresenta l'estremo dell'omissione delle dieresi, i *Sonetti Secolari* di Marino Marin, usciti nel 1896 con la prefazione di Panzacchi, si segnalano per una vera e propria "eruzione di dieresi" (cfr. Mengaldo 1987, 147) anche su luoghi fonetici generalmente immuni al fenomeno: bastino per tutti le dieresi su *scricchïolanti* e *angoscïosamente*. Tra l'*opzione Lucini* e l'*opzione Marin* si collocano gli "incostanti", cioè coloro che un po' mettono la dieresi e un po' no, come Cosimo Giorgieri Contri che, insieme a versi privi dei due puntini, presenta una doppia dieresi in: «saltano sizïenti i levrïeri» (*Convegno dei cipressi* [1894], *La caccia*, 14), dove *sizienti* – quadrisillabo in seguito al recupero della sillabazione latina – è ripescato da D'Annunzio: «ne l'alba e chiama all'acqua i sizienti» (*La Chimera*, *All'Ideale*, 6); o come Luigi Donati che in una della sue *Ballate d'Amore e di Dolore* (1897) non dà conto all'occhio del quadrisillabismo – peraltro non inconsueto nella tradizione – di *illusion*: «l'illusion di renderti felice».

43. Il riscontro con i due fascicoli manoscritti (ma la mano non è quella di Lucini) relativi al LFI fornisce lo stesso risultato: l'unica dieresi segnalata è sul *paon* della *Cantata dell'Alba*.

44. In quello stesso periodo, infatti, anche D'Annunzio aveva cambiato il suo modo di gestire tipograficamente la dieresi. Nel *Canto novo* del 1882, nei componimenti barbari, se la parola dieretica è a fin di verso ed è prevista l'uscita sdrucciola, i due puntini non sono segna-

Anche di fronte a una prassi autoriale così oscillante in fatto di segnalazione della dieresi, mi sembra però da escludere che Lucini, sopprimendo tipograficamente le dieresi dei versi nel passaggio dalla rivista al volume, volesse inserire intenzionalmente nel corpo rigidamente endecasillabico del sonetto alcuni versi "manchevoli". E ciò trova conferma sia nella relativa irrilevanza dei fenomeni di ipometria e ipermetria, sia nel fatto che in tutta la raccolta si trovi un solo ipometro, peraltro con caratteristiche del tutto particolari (cfr. §2.2.1), ma soprattutto dall'originaria segnalazione dieretica di quei tre versi pubblicati su rivista. Inoltre, se si bada alla natura dei tre nessi vocalici esplicitamente dieretizzati (*estasïanti, bastïone, propizïate*), si vede come Lucini si mantenga entro le licenze sillabiche prima carducciane poi, più decisamente dannunziane, evitando di spingere la violazione delle ragioni della lingua e dell'etimologia oltre un certo limite: se da un lato Lucini trova in D'Annunzio anche l'autorizzazione a dieretizzare il dittongo *au-* in sede tonica (per *au-* in protonia, si è visto, ci aveva già pensato Carducci), dall'altro non forza così a fondo il sillabismo come Luigi Gualdo, *Le Nostalgie*, (1883), XXV. *È un castello feudale in miniatura*, 11: «Dove non giunge il mugghïar del vento», Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Il Libro dei Frammenti* (1895), *L'anfora*, 3: «luce, per occhi d'or pïove il sole» o Marino Marin, *Sonetti secolari* (1896), parte III, VII ii, 6: «angoscïosamente un fumo spira», che pone addirittura la dieresi sulla *i* diacritica.[45]

ti, mentre se si trova in mezzo al verso la dieresi c'è; nei sonetti la prassi è altalenante: alcune dieresi compaiono (*cetacëo ravvïamento*) altre no (*misteriosi maliarda*). La situazione dell'*Intermezzo di rime* del 1883 è discontinua: nei sonetti la dieresi è segnata quattro volte (*pazïenti, gläuco, statüa, aurëe*) su sette (le restanti 3 volte: *meridiana diamanti radiosa*). Nell'*Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*, pubblicato a Roma per i tipi de La Tribuna nel 1886, le dieresi negli endecasillabi dei sonetti ci sono, ma quando gli stessi componimenti vengono ripresi nel volume *L'Isotteo. La Chimera* (1885-1888), uscito da Treves nel 1890, i due puntini scompaiono quasi del tutto: tra le dieresi richieste dalla scansione, soltanto tre sono segnalate e nessuna di queste si trova nei numerosi sonetti: ciò significa che il poeta rimette alla cogenza del ritmo canonico dell'endecasillabo il compito di fornire le coordinate per la sillabazione.

45. Sulla *i* grafica c'è dieresi anche in Roccatagliata Ceccardi, *Il Libro dei Frammenti* (1895), *Sonetti buoni* IV, 5: «Quando con vivo scroscïar di chiare» e *Sonetti e poemi* (1910), *Lungo l'Entella* (1907), 8: «indugïando, un soffio». Già nel *Re Orso* (1877) di Boito però si poteva trovare *strisciïante* (*Orso vivo*, III. *Constrictor*, 61), *simigliïante* (*Intermezzo storico*, 59), *figlïuol* (*Orso morto*, V. *Viaggio d'un verme*, 43) e, nel melodramma *La Gioconda* (1876), *angoscïosi* (atto III, scena III).

Dopo aver accertato che la dieresi, dunque, manca nelle pagine del LFI ma non nell'orecchio di Lucini e può colpire anche nessi vocalici proibiti e prima di passare finalmente alla considerazione degli ipometri, riassumo i principi guida che hanno orientato le proposte di scansione:

1) la predominanza netta nel giovane Lucini di profili prosodici canonici (4a e/o 6a) e l'assenza di endecasillabi inequivocabilmente di 5a;[46]

2) l'uso limitatissimo della dialefe d'eccezione (cfr. §2.2.6.) e il conseguente ricorso sistematico alla sinalefe (cfr. §2.2.5.);[47]

3) la certezza "tipografica" intorno ad alcune dieresi luciniane – quelle su rivista – a cui vanno unite e l'indulgenza, soprattutto dannunziana, verso la distrazione antietimologica di nessi vocalici e l'inclinazione, già propria della poesia tradizionale, al recupero della sillabazione latina.

Sono 32 i versi che prevedono, a mio avviso, una scansione dieretica: alcuni sono portatori di dieresi decisamente aberranti, mentre altri, presentando forme dieretiche assolutamente conformi alla tradizione poetica più illustre, si caratterizzano per il grado minimo di allontanamento dalle norme di sillabazione.[48]

Le dieresi luciniane più ardite, o più «abnormi rispetto alla migliore

46. Di qui deriva che tra le proposte di regolarizzazione degli ipometri non potranno che essere privilegiate, in linea generale, le soluzioni che danno un profilo accentativo ortodosso rispetto a quelle che conducono ad un endecasillabo con accento portante sulla 5a sillaba.

47. E questo non può che avere conseguenze sulla considerazione di quegli endecasillabi ipometri che andrebbero a posto in modo indolore, almeno per la sillabazione, con una dialefe ben sistemata: proprio per la "naturalezza" della sinalefe, l'improbabilità di una dialefe d'eccezione è tendenzialmente più alta dell'improbabilità di una dieresi ancorché aberrante.

48. In linea generale, dalle seguenti proposte di scansione dieretica sono escluse ovviamente le parole che contengono iato sia nella base che nel derivato, ad es. *pa-urose* (P II, 1) ma anche alcune parole che la tradizione poetica ha costantemente consegnato con sillabazione dieretica almeno fino a Carducci, ad es. *di-aspri* (SC *Alchimisti*, 3), *le-uti* (SC *Chimera*, 13), *le-uto* (SC VIII, 11); rientrano invece nella trattazione sia le scansioni dieretiche delle parole in punta di verso, in quanto non funzionali, in Lucini, all'uscita sdrucciola, sia quei casi in cui la dieretizzazione di una parola è l'unica possibilità per ristabilire correttamente la misura endecasillabica. Infine, nei diversi paragrafi *Autori* sono riportati esempi di impieghi dieretici (nei versi citati i due puntini sono presenti solo dove e quando previsti dall'edizione) a testimoniare sia l'avallo della tradizione sia la fortuna di una certa sillabazione nella poesia coeva, o di poco successiva, a Lucini.

tradizione» (Mengaldo 1987, 147), coinvolgono i suffissi *-iero -iere -ieri*, risalenti, attraverso la trafila provenzale e francese, a -ARIUS -ARIE: Menichetti è molto chiaro al riguardo: «nelle lingue d'oc e d'oïl *ie* vi è monosillabico; e poco importa che a partire dal XVII sec. in qualche parola come *destrier ouvrier* l'*i* si sia trasformato in vocale» (Menichetti 1993, 191-92). Ma per la situazione *fin de siècle* il peso della poesia simbolista francese, nonché delle sue innovazioni in fatto di sillabazione, è determinante: così sarà «da chiedersi se, attraverso i soliti prediletti simbolisti, qualche autorizzazione non sia venuta anche in questo caso dalla tradizione francese, in cui com'è noto la latitudine delle dieresi consentite – complici anche le strettoie dell'alessandrino – è più estesa che nella nostra lingua poetica» (Mengaldo 1987, 150 e cfr. alla stessa pagina la nota 22). Sia pure confinata in aree marginali, questo tipo di dieresi era tutt'altro che inconsueta sul finire del secolo; il LFI ne conta 5 casi:

(1) e vigilan seduti i levrïeri	(SG V, 7)
(2) frenava colla destra i levrïeri	(MA IX, 2)
(3) dentro alle fresche ombrie dei verzïeri	(SC *Poeti*, 2)
(4) albergo vostro, audaci e guerrïeri	(MA III, 7)
(5) e fra l'aroma delli incensïeri	(SG V, 5).

Il verso (1) testimonia il favore di cui tutto sommato gode la dieresi presso Lucini rispetto alla possibilità di violare gli appoggi canonici dell'endecasillabo: per far tornare la misura endecasillabica senza aberrazioni sul piano del sillabismo, in fondo, sarebbe bastato non apocopare *vigilan* e sostituirvi *vigilano*, ma così facendo Lucini avrebbe ottenuto un'accentazione per lui assolutamente improbabile (2a 7a 10a). A sostenere il *verzïeri* del verso (3), stanno alcuni altri casi luciniani di dieresi (rigorosamente non segnalate) su nesso *-iere*: «Così nei verzier' dove s'ammuta» (LFI, *La Perorazione*, 26); «Batte il fertile cuor del verziere» (LIT, *L'Aurora*, 10) e «Mi son smarrita dentro ai verzieri» (LIT, *Jessica*, 1). Quanto a (4), solo l'abnormità della dieresi antietimologica sul germanismo *guerrïeri* autorizzerebbe a valutare la possibilità che alla cesura tra *vostro* e *audaci* si sovrapponga una dialefe: dal LIT si ha però una conferma alla scansione quadrisillabica : «guerriera d'amor v'ebbe in prestigio» (*L'Amante*, 9). A questa serie va aggiunto anche l'*incensïeri* del verso (5).

Autori. – Boito, *Re Orso* (1877), *Intermezzo storico*, 67: «La guerrïera età»; Gualdo, *Le Nostalgie*, XXXI. *Paesaggio*, 9: «Ed il cozzar de' destrier bardati»; Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi* (1894), *La caccia*, 14: «saltano sizïenti i levrïeri»; Morasso, *I Prodigj* (1894), *I giunchi*, 6: «un grido al nudo delle miniere»; Camerana, *Poesie*, *Su, galoppate adunque, – trasvolate*, 6: «Nubi di zolfo, erompa il guerrier» (sonetto datato 1895); Quaglino, *I Modi. Anime e Simboli* (1896), *Simbolo*, 6: «del Pensïero intorno alla città» (è un endecasillabo di sonetto); Marrone, *Le Gemme e gli Spettri* (1901), *La stufa*, 9: «l'eletto incensiere»; Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi* (1910), *Versi scritti in una notte di luna* (1901), 21: «cui lungi al mondo il velïero stormo», *Primavera del mare* (1903), 2: «prïa risaluta l'umil velïera» e *La veglia*, 14: «il destrïer de la leggenda sfrena».

Per i versi luciniani in cui la dieresi cade sulla *u* semiconsonantica dei dittonghi latini più forte e giustificata è la tentazione di lasciarli alla loro ipometria. Se si guarda ai modelli poetici del tempo, si è già visto (cfr. nota 38) che Carducci aveva autorizzato *laüreto* anche perché, tradizionalmente, il comportamento del dittongo *au* in protonia è più instabile rispetto a *àu* tonico: il fatto però che Carducci abbia preferito ottenere l'endecasillabo ricorrendo a una dieresi antietimologica piuttosto che a una dialefe (e si noti che il profilo accentativo, se si ricorre all'uno o all'altro artificio, in entrambi i versi – «Come odoroso laüreto ondeggia» e «Che le rose sfioriro e i läureti» – non cambia) viene a sostenere l'ipotesi che gli ipometri luciniani siano tendenzialmente regolarizzabili con dieresi, ancorché antietimologica, piuttosto che con dialefe d'eccezione. In D'Annunzio invece è prevalentemente l'uscita sdrucciola del verso barbaro ad autorizzare la dieresi sul dittongo latino.

Soltanto 3 (*lauri*, *aule*, *fausto*) i lemmi del LFI implicati nei 5 casi luciniani di dieresi su *au*-:

(6) Sotto ai laüri folti ed alle olive	(SG I, 9)
(7) sotto ai laüri folti in sulla sera	(SC *Cavalieri*, 16)
(8) e, nell'aüle chiuse, ampie e romite	(SG II, 12)
(9) splendeano intorno all'aüle romite	(SC *Cavalieri*, 5)
(10) che faüsto gli oroscopan Boote	(SG III, 18).

Una volta escluso che nei versi (6) e (7) tra *sotto* e *ai* possa esservi dia-

lefe – un rapido spoglio degli incontri interverbali del LFI e del LIT mostra, infatti, che l'incontro di *sotto* con la preposizione *a* semplice o articolata (*alli*, ecc.) non dà mai, in Lucini, luogo a dialefe: «nuda, e tralucon rose sotto alli ori» (LIT, *Klingsor* III, 4), «s'incanta nella culla sotto all'olmi» (LIT, *Jessica* I, 12) – ed escluso che quest'artificio metrico possa cadere, in entrambi i versi, dopo *folti*, producendo così un endecasillabo di 5a, la soluzione sillabica più probabile prevede la distrazione antietimologica di *laüri* funzionale, peraltro, al ritmo dell'endecasillabo che trova così il suo accento portante sulla 6a sillaba. Anche per il verso (8), l'oscillazione tra una scansione che prevede dialefe tra *chiuse* e *ampie* e una che pone la dieresi su *aüle* (è questa la sillabazione costante per Boccaccio, *Teseida*) viene decisa dalle ragioni del ritmo: mentre con dialefe tra *chiuse* e *ampie* si otterrebbe un improbabile endecasillabo di 5a, con *aule* trisillabo avviene uno slittamento in avanti della sillaba tonica di *chiuse* che cade così in sesta sede dando luogo, peraltro, nell'incontro sinalefico con *ampie*, a un contraccento di 7a, situazione frequente in Lucini. Un altro campione del «profilo [...] metrico approssimativo» (Giovannetti 2000, 10) dei testi luciniani è il verso (10), per il quale le ragioni del ritmo non sono d'aiuto: l'accento portante rimane in sesta sede sia con dieresi antietimologica su *faüsto*, sia con dialefe d'eccezione tra *gli* e *oroscopan*; ma la soluzione meno insoddisfacente è probabilmente la prima.

Autori. – D'Annunzio, *Primo vere*, *A la strofe alcaica*, 17: «Poi, tutta riso, tra' verdi lauri» e *Per Gliceria*, 17: «mirti cogliete e lauri»; *Canto novo* (1882) I iii, 21: «come da un freddo serto di lauri»; *Intermezzo di rime* (1883), II. *Studii di nudo* ii, 4: «Simile a un fiore gläuco ne 'l latte»; LIT, *L'ora meditativa* I, 14: «dentro all'aula oscura onde mi scuota».

Attestata più volte nel D'Annunzio (*cetacëo*, *rosëo*, *nïveo*, *marmorëo*, *aurëo*), il quale non fa altro che estendere un uso già carducciano (*ignëo*, *marmorëo*, *rosëo*), la dieresi d'eccezione su nessi normalmente monosillabici entro il verso, oltre a non essere frequente in Lucini, è riconducibile in due casi – (11) e (12) – alla sillabazione latina:

(11) carbonchii e all'anche il bàltëo d'opale (SG V, 4)
(12) la Donna mïa, ritta sul basalto (MA IV, 2)
(13) poi che dall'arbor l'augeï cantori (MA V, 4).

Non sembra avere padri illustri, per quanto mi è stato possibile verificare, il trisillabismo di *bàltëo*: è infatti costantemente bisillabo nell'*Iliade* di Monti (cfr. *Iliade di Omero* IV, 257 e XIV, 481) e nel Foscolo. È reminiscenza dantesca, invece, la dieresi su *mïa* (cfr. *Par.* XXIII, 10: «così la donna mïa stava eretta») del verso (12) caratterizzata da «un effetto molto più naturale» perché oltre al fatto che «il possessivo è sotto l'accento sintagmatico: posposto come in "le nozze süe" "intelletto mïo"» (Menichetti 1993, 250), cade in cesura. Quanto a (13) opterei, non senza perplessità, dal momento che entrambe le soluzioni spingono la struttura versale verso il collasso, per una scansione con dieresi d'eccezione (*augeï*) piuttosto che con dieresi antietimologica (*aügei*). Se il principio dell'inerzia ritmica può essere in questi casi dirimente, allora, poiché il verso che nel sonetto precede (12) è dattilico (*muove le spire lascive sul prato*, 4a 7a 10a), è proprio la forma *augeï* a consentire la replicazione di quel ritmo, mentre *aügei*, dando al verso un andamento di 4a 8a 10a, ossequia un principio di *variatio* ritmica.

Nei latinismi e nei suffissi latini «in cui in italiano non si effettua più lo iato che invece c'era in latino» la dieresi «è stata per secoli così largamente preferita alla sillabazione linguistica normale da essere sentita quasi universalmente obbligatoria. È anzi questo il tipo di dieresi vera e propria di gran lunga più abbondante nella poesia tradizionale» (Menichetti 1993, 214). Anche nel LFI la rivocalizzazione della *i* dei latinismi e dei suffissi latini costituisce il tipo dieretico più frequente; talvolta, poi, ci si trova di fronte a estensioni per analogia del fenomeno, più o meno autorizzate dalla tradizione poetica, che oltrepassano le ragioni dell'etimologia. Interessa un pretto latinismo la dieresi dei versi:

(14) cornuta la tïara del veggente (SG II, 7)
(15) nella notte, e le perle alle tïare (SG II, 18).

Sul tipo *tïara/tïare* (lat. *tiaram*) è decisivo il parere del D'Ovidio: «*Vizio tristizia sustanzia ozio pazienza*, *orazione lezione corruzione intenzione saziare prezioso* ecc. son tutti, non meno di *tiara Antiochia*, d'origine colta e suscettibili di dieresi, perché non sono andati più in là dello stesso latino, che, smarrita quasi del tutto la classica pronunzia (v i - t i - u m), finì col pronunziare v i z i u m» (D'Ovidio 1932, 36).

Autori. – Caro, *Versione dell'Eneide* VII, 367: «questo è lo scettro, questa è la tïara»; Marino, *Adone* XVI 61, 7: «de la ricca tïara i sacri arredi»; anche in Manzoni, Giusti e, soprattutto (per Lucini), in D'Annunzio, *Isaotta Guttadàuro*, *Donna Francesca* VII, 139: «mensa. E le perle de la sua tiara» e 184: «ferme le perle de la sua tiara»; Giorgieri Contri, *Il convegno dei cipressi*, *Da Villa Doria-Panphili*, 36: «più che le perle d'una tïara».

(16) dell'acque Levïathan e nei muti (SC *Chimera*, 9).

Nessun possibile dubbio sulla scansione che prevede *Leviathan* (*-vià-*), secondo grafia e pronunzia latina, quadrisillabo (*Levïathan*): una conferma viene anche da Ms2, il più antico dei manoscritti del LFI, dove sulla *i* di *Leviathan* è stata aggiunta a matita una dieresi.

I. *-ïone: bastione*.

Tipico caso di impropria estensione della tendenza alla rivocalizzazione di *iod* nei latinismi a parole non latine ma che «a queste rassomigliano» (D'Ovidio 1932, 40n) è il verso:

(17) e noi veniamo a te sul bastïone (SO *Baroni*, 12),

che, con la dieresi ben segnalata, era già comparso su rivista nel 1891. *Bastïone* è d'altra parte consigliato, nell'Ottocento, dal «pur severo Casarotti» (Menichetti 1993, 215): «*Torrione*, e *bastione*, meglio senza Dittongo» (Casarotti 1834[3], 144), dal Berengo, secondo il quale «*bastione*, e *torrione*, *storione* e qualche altro più comunemente si fanno di quattro sillabe» (Berengo 1854, I 48), ed è ammesso dal D'Ovidio: «è superfluo l'avvertire la capacità alla dieresi in tutti quei vocaboli di formazione prettamente romanza in cui un *i* derivativo s'innesta a una radicale latina o d'altra qualsivoglia provenienza, qual è il caso di *maliardo torrione bastione campione attorniare nidiace cerviatto caparbio arpione*» (D'Ovidio 1932, 40n).

Autori.– Ariosto, *Orlando furioso* XVIII 163, 6: «fossi e ripari e bastïoni stampa»; Carducci, *Odi barbare*, XXII. *Miramar*, 14: «Collere a questo bastïon di scogli»; Marradi, *Ricordi lirici* (1884), VIII. *Ricordi fiorentini* viii, 7: «svegliando presso il bastïon fatale».

II. *-ïoso/-ïosi*: *capzïosi*.

(18) dei Sogni capzïosi e delli Amori (SC *Cavalieri*, 2).

Non ho trovato riscontri in versi per *capzioso*, parola soprattutto della prosa (dannunziana). Per Federzoni *capti-osum* è la sillabazione normale: «Gli aggettivi che hanno il suffisso *oso*, se portano innanzi a questo la vocale *i* e son derivati dalla lingua latina, dovrebbero dar secondo regola ed uso due sillabe dell'*i* e dell'*o*» (Federzoni 1904, 12).

III. *-iare* e simili: *insidïar, istorïato, minïato, materïati, incíprïata, propizïate, propizïanti, estasïanti*.

(19) per l'arduo insidïar dello Infinito (SC *Cavalieri*, 10).

Sebbene sulla scindibilità del nesso *-uo* di *arduo* (trisillabo secondo la sillabazione latina: *ar-du-um*) e simili si fosse pronunciato favorevolmente il D'Ovidio: «La dieresi è possibile solo in *mansueto impetuoso persuaso arguire ruina duello ambiguo esiguo cospicuo Capua assiduo perpetuo tenue continuo* e simili, che in latino avevano una schietta vocale *u*, la quale poi, per esser quelle nostre parole meri latinismi, non ha avuta nè suscitata alcuna alterazione; sennò sarebbesi detto non già *continuo* ma *conténno*, e via via» (D'Ovidio 1932, 19), gli esempi rintracciati escludono la possibilità che dopo *ardüo* vi sia una parola iniziante con vocale ad attivare la diesinalefe; a favore di *insidïar* sta invece tutta la tradizione poetica.

Autori. – Per dieresi dura su *ardüo*: Dante, *Par*. XXX, 36 «l'ardüa sua matera terminando»; Carducci, *Rime e ritmi* XXII, 2: «Quasi accennando l'ardüo cipresso»; D'Annunzio, *Primo vere*, *Messaggi*, 1: «Là dietro i culmini arduï che surgono»; Pastonchi, *Belfonte*, *Nostra è la sorte*, 1: «Stolto chi, le tentate ardüe porte». Per *insidïar*: Marino, *Rime amorose* LII, 10 «d'insidiar altrui? mostrar desio»; Parini, *Il Giorno*, *Mattino*, 504 «Tre vite insidiar: semplici sieno»; Foscolo, *Poesie*, *All'amica risanata*, 16: «Insidïando; e vegliano».

(20) e il manto istorïato della strana (SC VIII, 12).

Autori. – Del tutto tradizionali le varie forme pentasillabiche di *istoriato* (*istorïare* è già in Boccaccio, *Teseida*, Libro XI 70, 4), almeno a partire dal Quattrocento con Pulci, *Morgante* II 20, 2: «istorïate con sottil lavoro»

e Boiardo, *Orlando Innamorato*, Libro II, XXV 25, 3: «con loggie istorïate tutte quante»; più avanti sono nel Monti, *Traduzione dell'Iliade* VI, 365: «ove di pepli istorïati un serbo», nell'Aleardi, in Carducci, *Rime nuove*, *Congedo*, 61: «Picchia. Ed ecco istorïati» e *Odi barbare*, *Miramar*, 34: «Istorïate di trionfi e incise»; in Camerana, in D'Annunzio, *Primo vere*, *Firenze*, 30: «pe' vetri istorïati» e *La Chimera*, *Via Sacra*, 2: «istoriato d'angeli e di santi». E nel primo Novecento in Gozzano e Campana.

(21) sul libro minïato, a queste amare (MA X, 6).

Autori. – Non così frequente in poesia – è sì in D'Annunzio, ma nei romanzi –, *minïato* è in Marino, *La Galeria*, *Zanzara di Battista Castello*, 2: «spieghi dorate e minïate l'ale»; Renato Manganella (Lucio D'Ambra), *Le sottili pene* (1896), *Il sogno antico*: «a minïare qualche miniatura»; LIT, *La lettrice* I, 2: «attende a un libro miniato e strano».

(22) materïati in candidi vapori (SC *Chimera*, 2).

Autori. – D'Annunzio, *Isaotta Guttadàuro*, *Morgana*, 3: «materïati d'oro alti palagi»; di derivazione dannunziana la testimonianza più tarda di Corazzini, *Poesie sparse*, *Il gatto e la luna*, 10: «materiata per incantamento».

(23) Leziosa pastorella inciprïata (MA I, 1).
(24) propizïate insana turba e schiava (SO *Cavalieri*, 13).

Per l'*incipriata* di (23), si veda Contessa Lara, *Versi* (1883), *Piove*, 20: «I nèi sopra i visetti incipriati». Sicura invece la dieresi di (24), dato che il verso era apparso sullo stesso numero di «Cronaca d'Arte» di (17), nella forma «propizïate insana turba e schiava». Sulla possibilità di rendere dieretiche le parole di origine colta che hanno una pronuncia che non è andata oltre lo stesso latino e non ha imboccato la trafila romanza si pronunciano favorevolmente sia Casarotti (cfr. Casarotti 1834[3], 47-48) che D'Ovidio: insieme a *pazienza*, *prezioso* «vanno anche *sacrifizïo uffizïo annuncïare* (oltre *annunzïare*) echeggianti un'alternanza già insinuatasi nella cadente latinità fra il *ti* e il *ci*» (D'Ovidio 1932, 37).

(25) propizïanti ed il febeo vigore (SC *Poeti*, 12)
(26) abbevera di vini estasïanti (SO *Fata*, 8).

Per (25) la forza della norma sul monosillabismo dei nessi finali all'in-

terno del verso (per cui *fe-béo* invece di *fe-bé-o*) e soprattutto ragioni d'accento giustificano la dieresi su *propiziänti*: con *propiziänti* e *fe-béo* si ottiene infatti un profilo di 4a 8a 10a, mentre con *propizianti* e *fe-bé-o* un profilo di 3a 7a 10a. Quanto a (26), la sillabazione dieretica proposta non fa altro che riprendere la lezione più antica del verso apparsa su «Cronaca d'Arte» dell'11 gennaio 1891: si tratta di un'attestazione importante non solo perché sgombra il campo dalla possibilità di sentire una dialefe tra *vini* e *estasianti* ma anche perché ci dice che fin dai suoi esordi, per Lucini, la cesura tra gli emistichi è una pura pausa metrica difficilmente trasformabile in dialefe.

Autori. – Per (25): D'Annunzio, *Isaotta Guttadàuro, L'alunna*, 1: «Sotto i propiziäti albor notturni»; Marin, *Sonetti secolari*, II parte, III iv, 11: «vostro propiziänte al primo aratro» e III parte, VIII i, 3: «nova propiziändo, i ceppi scosse». Per (26): Oliva, *Nel giardino zoologico*, 26: «Stranissima d'amante estasïata» (poesia pubblicata su «Cronaca d'Arte», I, 3, del 4 gennaio 1891); Boito, *Falstaff* (1893), atto III, parte II: «Dal labbro il canto estasïato vola»; LFI, *Intermezzo della Primavera* II, 117: «notte: o Romeo, dell'ora estasiata» e LIT, *Jessica* II, 1: «Piccolina ho voluto estasiarmi».

IV. *-iente/-ienti*: *spledïenti*

(27) son l'occhi miei bruciati e splendïenti (SC VIII, 16).

«Ripescato dal Due-Trecento» (Menichetti 1993, 234) dal Carducci, *splendïente* è attestato nel Dante prosatore, nelle rime di Cino Rinuccini («o occhi splendienti più che astro», 14.5) e di Chiaro Davanzati («La splendiente luce, quando apare», Son.321).

Autori. – Carducci, *Juvenilia, Beatrice*, 4: «La fronte splendïente» e *Rime nuove, Serenata*, 7: «Nostra sorella splendiente e bruna».

V. *-ial(e)/ -ial(i)*

(28) della Carne poi ch'alle genïali (P II, 18).

Autori. – Ariosto, *Orlando furioso* V ii, 6: «bagnar di pianto i genïali letti» (lat. *nuziale*); Parini, *Il Giorno, Mezzogiorno*, 362: «La libertà del genial con-

vito» (lat. *giocondo*); anche in Pindemonte, Berchet, Tommaseo, Aleardi, *Canti, Le città italiane* V, 50: «Tutta di lumi in festa genïale» e nella traduzione dello Zendrini di Heine, *Il Canzoniere, Intermezzo lirico* IV, 3 «E la sera ne' crocchi genïali»; D'Annunzio, *Primo vere, A una vite*, 21: «Tra cento amici a genïal convivio»; LIT, *Cleopatras* III, 7: «vanir forme leggiadre e geniali».

(29) chinâr, celestïal eterna coppa (SC *Amanti*, 10).

Autori. – Dante, *Purg*. VIII, 104: «come mosser li astor celestïali»; Carducci, *Levia Gravia* XIV, 130: «Il portamento suo celestïale».

Chiudo la rassegna con le sillabazioni dieretiche che interessano nessi protonici:

(30) sul letto d'alabastro orïentale (SG IV, 2).

Autori. – L'occorrenza più nota è in Dante, *Purg*. I, 13: «Dolce color d'orïental zaffiro»; aggettivo tradizionalmente quadrisillabo, è in Petrarca, Poliziano, Ariosto, Monti, Foscolo, Manzoni, Praga, *Fiabe e leggende* (1867), *Paesaggi* I, 6: «come un colle – oriental»; Boito, *Amleto* (1871), atto III, parte II: «Dal cielo orïental»; Prati, *Psiche, Casa mia*, 4: «fosser anco di gemma orïentale»; Boito, *Il Libro dei Versi* (1877), I. *Poiché ho l'anima tetra e sbigottita*, 23: «La nube orïental che fila il vento»; D'Annunzio, *Isaotta Guttadàuro, Sogno d'una notte di Primavera*, 1: «Tu discendi con pompa orientale»; fino a Quaglino, *I Modi. Anime e Simboli* (1896), *Le etere strette in vesti di broccato*, 2: «splendenti di gioielli orïentali».

(31) materiato in rubini e dïamanti (SO *Fata*, 2).

La misura endecasillabica si ristabilisce in due modi: dieretizzando *materïato* oppure *dïamanti*. Oltre al fatto che, come già ricordato, la dieresi sullo iato dei latinismi (*materi-atus*) è in poesia il tipo di dieresi più frequente (Menichetti 1993, 196 e, per le affermazioni di Casarotti, Menichetti 1993, 218) non vi sarebbero altre ragioni per ritenere *materïato* dieretico, mentre a favore di *dïamante*, dal momento che nella tradizione poetica è di gran lunga prevalente *dia-mante* (Menichetti 1993, 273), sta l'autorità degli esempi carducciani, pascoliani e soprattutto dannun-

ziani. La preferenza per *dïamante* è motivata anche dalla sua posizione nel verso: come si vedrà negli esempi sotto riportati, è l'uso dannunziano a cristallizzare la parola dieretizzata nella posizione di clausola.

Autori. – Carducci, *Giambi ed epodi, Intermezzo* IX, 17: «Altrui le glorie. O dïamante bianco»; D'Annunzio, *Canto novo* (1882) III xiii, 6: «qual colonna sottil di diamanti:»; *Intermezzo di rime, I Madrigali* VI, 7: «le piovon in fulgor di diamanti» e *La bellezza dormente*, 13: «e l'altro ne 'l nitor di diamante»; *Isaotta Guttadàuro, Romanza* (*Ne la coppa elegante*), 4 «come in un diamante» e *Donna Francesca* VIII, 8: «diamanti, camei, perle e smeraldi»; *La Chimera, Donna Francesca* I, 7: «come rapido stride il diamante»; Varaldo-Malfettani-Giribaldi, *Il I° Libro dei Trittici* (1897), *Il geranio bianco*, 4: «tra i sogni antichi e i novi dïamanti» (Giribaldi); fino a Pascoli, *Poesie varie* (1912), *Donando un anellino a Maria*, 1: «Son quattro diamanti: quattro lente».

(32) col canto delli uccelli, i vïolini (P I, 3).

La poesia ha quadrisillabo (*vi-olini*) ciò che nella lingua è trisillabo (*violini*) per l'estensione dello iato naturale che è in *vi-ola*.

Autori. – Carducci, *Giambi ed epodi, La sacra di Enrico Quinto*, 62: «Nel palchetto d'un teatro morì al suon de' violini», dove è l'andamento del doppio ottonario, con accenti fissi in terza e settima sede, a confermare la dieresi iperetimologica in *violini*, peraltro non segnalata dagli editori dell'edizione nazionale; D'Annunzio, *Primo vere, Studi a Guazzo, Philomela*, 5: «che paion sinfonie tremulanti di vïolini»; Zanella, *Astichello* LXXXIII, 5: «D'un vïolino allo stridor del prato»; nel Novecento, Pastonchi, *Belfonte, Coppia* 3: «Di borgo in borgo: al cieco il vïolino», Roccatagliata Ceccardi, *Sillabe e ombre (1910-1919), Per la figliuoletta di un amico*, 13: «che l'altïer gli foggia in vïolino» e Montale, *Ossi di seppia, Arsenio*, 25: «Dei violini, spento quando rotola».

Sulla possibilità di connotare stilisticamente l'uso e l'abuso dell'istituto metrico della dieresi, riferendosi in particolare ai poeti dell'area simbolista, Elena Fumi ha scritto che «il suo effetto è quello di provocare un indugio estatico sulla parola, dilatando il verso ed accentuandone la suggestione fonica [...]. Inoltre la dieresi costringe a una pronuncia forzata e

sottolinea perciò il carattere non quotidiano della parola poetica» (Fumi 1992, 166). L'effetto dell'"indugio estatico" funziona particolarmente se la parola dieretizzata si trova nella zona più marcata del verso, la clausola, e, in Lucini, quasi la metà delle parole dieretiche (14 su 32) sono appunto lì collocate: l'artificio metrico, producendo un rallentamento della velocità di esecuzione, favorisce una lettura disarticolante e contemplante specialmente se si trova nella parte finale del verso dove crea un senso di distensione metaforizzabile nell'immagine del fiume le cui acque si placano giungendo alla foce.

Anche la caduta della parola dieretica in sesta sede (11), nel cuore cioè dell'endecasillabo, consente di ottenere un effetto *ralenti* – ad es. nei versi (14), (16), (18) e (20) – che si riverbera sia in avanti, verso la clausola, sia all'indietro, in direzione dell'attacco del verso.

Sebbene vi siano alcuni sonetti del LFI in cui si ha una certa concentrazione di dieresi (SG II: *tiara, aule, tiare*; SG V: *incensieri, bàlteo, levrieri*; SC *Cavalieri*: *aule, insidiar, lauri*) – «L'abbondanza e la qualità di questo artificio è infatti uno dei contrassegni stilistici più vistosi della poesia italiana d'area simbolista e liberty» (Mengaldo 1987, 150) –, in Lucini manca però l'estrema estenuazione del verso prodotta dall'impiego della doppia dieresi, che sarà uno dei tratti caratteristici della prosodia di Govoni (cfr. Mengaldo 1987, 148).

2.2.3. *Diesinalefe*

Considero che vi sia diesinalefe in tutti quei casi in cui una misura sillabica manchevole si normalizza con il ricorso a una combinazione di dieresi e sinalefe che coinvolge due vocali atone, quella di fine parola e quella di inizio della parola successiva. Sebbene tutte le proposte di diesinalefe qui riportate comportino o una dieresi d'eccezione o antietimologica, è da notare che, dal momento che l'artificio non ha nessuna ripercussione sulla distribuzione degli accenti, si tratta di casi in cui, tutto sommato, «è abbastanza irrilevante decidere se [...] vi sia dieresi e poi normale sinalefe [...] oppure consillabazione e poi dialefe d'eccezione» (Menichetti 1993, 290). La preferenza per la diesinalefe piuttosto che per la dialefe è inoltre una conseguenza del fatto che, alla fine dell'Ottocento,

anche nei poeti meno blasonati, le deroghe all'obbligo di sinalefe tra due vocali atone nei metri italiani sono comunque più rare delle deroghe alle prescrizioni linguistiche e etimologiche.

(1) Correte illusi *voi* ˇ al Dio Piacere	(SO *Cavalieri*, 3)
(2) della *sua* ˇ implorar opera arcana	(SC I, 5)
(3) Oh! bianchi fiori umani a *voi* ˇ a bere	(SC *Amanti*, 9)
(4) indugia e *oblìa* ˇ il dì del ritornare	(SG I, 8)
(5) rivolte al ciel, *continua* ˇ il sermone	(SG II, 16)
(6) risonâr le parole ˇ *augurali*	(SG *Alchimisti*, 4)
(7) di *Fantasie* ˇ ed impeti pel forte	(MA X, 10).

Per i versi (1) e (3) il bisillabismo di *voï* è tutt'altro che indiscutibile; nel caso (2) qualche ragione di ordine sintattico per la dialefe tra *sua* e *implorar* ci potrebbe essere, infatti la segmentazione del sintagma *sua opera* ottenuta con l'inserzione di *implorar* consentirebbe di sentire anche una pausa sintattica fra possessivo e verbo; nel caso (5) la voce verbale *continua* è trattata nella sillabazione come l'aggettivo latino (*continuus*);[49] il verso (6) comporta una dieresi antietimologica ma corrente su nesso scissile *au-* riassorbita dalla concomitanza con la sinalefe;[50] annullata dalla sinalefe anche la dieresi d'eccezione sul nesso finale normalmente monosillabico entro il verso (ma, nella lingua, *oblì-a* e *fantasi-a*) di (4) e di (7).

2.2.4. *Sineresi*

Rilevo soltanto due casi «in cui le due vocali in iato vengano innaturalmente compresse entro un'unica sede» (Menichetti 1993, 207):

volano arditi e ghiotti e, in torneamenti	(MA I, 11)
di dolci tinte, gelsomini e viole	(MA VII, 3).

Mentre per il mancato iato di *torne-amenti* andrà tenuto conto anche del fatto che quando il nesso vocalico interessato dalla sineresi è protoni-

49. Un esempio di *continüa* aggettivo è in Contessa Lara, *Nuovi versi*, *Passeggiata in campagna*, 7: «La continüa nebbia della vita!».

50. Come in un endecasillabo dell'azione drammatica *L'Intermezzo della Primavera* II, 4: «a intonargli l'invito augurale» e, probabilmente, nel sonetto *L'Amante* V, 8 del LIT: «devozioni all'avvento augurale» ; dura invece la dieresi nel verso di Giorgieri Contri: «Le belle sere d'aütunno. Sai» (*Il convegno dei cipressi*, *Toujours perdrix*, 37).

co si può mettere in conto «uno statuto sillabico relativamente instabile nella lingua» (Menichetti 1993, 268), per trovare *vio-le* bisillabo, anziché *vi-ole*, occorre cercare nei versi di Fiorenzuola, Suardi, Ceresara (cfr. Menichetti 1993, 216).[51]

2.2.5. *Sinalefe*

La sinalefe è l'artificio metrico più tenacemente perseguito, almeno nei metri italiani, dai poeti di fine secolo.[52] Dallo spoglio degli incontri interverbali nei sonetti del LFI emerge che alla sistematicità del ricorso alla sinalefe – che in Lucini interessa indistintamente attacchi fluidi e attacchi duri – non si accompagna una considerevole sperimentazione sui nessi; pochi sono i casi rilevanti per il numero delle vocali coinvolte nell'incontro: Acra*sie* ^ *e* ^ *in*sidie (P II, 9); stu*dio* ^ *e* ^ *a* (SO *Cavalieri*, 6); vol*ta*, ^ *(oh* ^ *il* (SG I, 5), chiaro esempio di come la punteggiatura non abbia alcuna influenza sull'applicabilità della sinalefe; am*bre* ^ *e* ^ *ar*gento (SG III, 14); carbon*chii* ^ *e* ^ *al*l'anche (SG V, 4); cac*cia*, ^ *e*, ^ *in* (MA IX, 6); memo*ria* ^ *e* ^ *al* (MA X, 5); notevole invece, almeno per l'occhio, la sinalefe Wat*teau* ^ *ef*figiare del verso «ch'ama Watteau effigiare alle portiere» (MA I, 2). Spesso la sinalefe, costringendo in sedi consecutive gli accenti di parole piane, contribuisce al discreto numero di accenti ribattuti di 6a-7a tra gli endecasillabi del LFI; si aggiungano i seguenti versi a quelli già citati al §2.1.:

trepidanti aspettam*mo*. ^ *O*ra, con lena	(SO *Dame*, 7)
salutasse all'arri*vo* ^ *er*to, in sul lito	(SC *Cavalieri*, 14)
dei rabeschi e cauda*to* ^ *er*to un dragone	(MA IV, 5)
latrando a caccia, e, in cor*sa*, ^ *a*gili e fieri	(MA IX, 6).

2.2.6. *Dialefe*[53]

(1) di porfido ˇ e odoran di lontano	(SO *Dame*, 9)
(2) Ella ghignò ˇ e biancheggiâr nel morso	(SC I, 8)

51. Nella incerta sensibilità per lo iato potrebbe influire anche la settentrionalità di Lucini. Altro esempio di sineresi d'eccezione in Giovanni Tecchio che ha *belzui-no* trisillabo anziché quadrisillabo: «belzuino, deve l'Anima esalare» (*Mysterium*, *Suspiria extrema*, 20).

52. Si è già notato al §2.2.2. come Carducci, piuttosto che ricorrere a una dialefe d'eccezione, opti per una dieresi antietimologica su *laüreti*.

53. In linea generale, in presenza di endecasillabi ipometri ho considerato che l'in-

(3) E pur seguite me ˇ argento ed ostro (SC VIII, 9).

La dialefe d'eccezione tra lo sdrucciolo *porfido* e la congiunzione *e* è l'unica possibilità per ristabilire la misura endecasillabica di (1); a favore di una scansione dialefica piuttosto che il riconoscimento di un vero e proprio ipometro sta il fatto che *e* segna l'inizio di un nuovo gruppo logico-ritmico: «batton nell'ambio le mule il selciato / di porfido e odoran di lontano / le greppie piene e li stalloni ardenti» (SO *Dame*, 8-10); è però altrettanto vero che questo tipo di incontro vocalico (tra parola sdrucciola e vocale atona), peraltro abbastanza frequente in Lucini, non dà dialefe in nessun altro luogo del LFI. Del tutto naturale è la dialefe tra *ghignò* e *e* di (2), sia perché cade dopo l'appoggio di quarta, sia perché coincide con la cesura; così come la dialefe tra *me* e *argento* di (3) che cade dopo monosillabo portante l'accento di gruppo e in coincidenza con la pausa della cesura.

***

In occasione dell'inchiesta sul verso libero promossa da Marinetti sulle pagine di «Poesia», Lucini aveva scritto nella sua *Risposta* di aver composto il LFI «in giusti versi tradizionali, per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia».[54] Sebbene in queste parole si avverta la tendenza all'azzeramento delle distinzioni che caratterizza lo sguardo retrospettivo del *verslibriste* rivolto alle scelte metricamente ortodosse dei propri esordi giovanili, l'autovalutazione luciniana sulla "correttezza" dei versi del LFI è sostanzialmente vera.

Si è visto infatti che il giovane autore del LFI non solo privilegia un inventario di forme metriche consolidate – sonetti, ballate, odi saffiche, quartine, ecc. –, ma si orienta ancora in senso "tradizionale" per quanto riguarda le caratteristiche prosodiche dei suoi versi, in particolare, degli endecasillabi dei sonetti: da un lato c'è la piena accettazione della «ridu-

contro fra una vocale tonica – «Ma queste che dan luogo alla dialefe sono sempre vocali fortemente accentate» (Federzoni 1904, 10) – e una atona potesse dare luogo a dialefe.

54. G.P. Lucini, *Risposta all'Inchiesta Internazionale di «Poesia» sul Verso Libero*, «Poesia» (Milano), 9-10-11-12, ottobre-novembre-dicembre 1906 - gennaio 1907, pp. 49-58 (p. 53); poi in *Enquête Internationale sur le Vers Libre* [et *Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*], Editions de «Poesia», Milan 1909, pp. 103-30; ora in G.P. Lucini, *Per una poetica del Simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, pp. 209-29 (p. 217).

zione a Petrarca» dei possibili andamenti dell'endecasillabo (cfr. nota 28), con la conseguente emarginazione dei versi con accentazioni non canoniche, privi cioè dell'appoggio di 4a o di 6a; dall'altro c'è la disponibilità a ricorrere – non senza approssimazioni tecniche (esemplari, in questo senso, i due casi di ipermetria riportati al §2.2.1.) – a scansioni linguisticamente e etimologicamente artificiose, sia per ragioni ritmico-sillabiche, sia per ragioni stilistiche. Il ricorso alle forme dieretizzate o non dieretizzate, inoltre, avviene in Lucini nei modi tipici del "poeta di fine Ottocento" che, sulla scorta dell'autorizzazione del magistero carducciano (cfr. Menichetti 1993, 233), sente tutto sommato equivalenti la forma con sillabazione linguisticamente corretta e la forma con sillabazione distratta dalla dieresi ancorché iperetimologica:[55] la scelta dell'una o dell'altra forma dipenderà, allora, più che da istanze d'ordine linguistico-etimologico, dai «propri bisogni sillabico-ritmici» (Menichetti 1993, 233), dalla ricerca del profilo prosodico canonico per l'endecasillabo. L'affermazione luciniana sulla giustezza e la tradizionalità dei versi del LFI trova dunque un riscontro reale: i versi che, nel corso di questa esposizione, hanno presentato difficoltà di scansione non possono, a mio avviso, essere considerati dei tentavi di corrodere dall'interno, attraverso un raffinato gioco di isometrie e ipometrie, l'istituzione "sonetto", ma implicano e richiedono una più o meno lecita regolarizzazione.

Quanto alla semplice considerazione di opportunità – «per non incorrere nella facile accusa d'ignorare la prosodia» – addotta per giustificare, ormai in piena adesione alla forma nuova del verso libero, il suo esordio "conformista", Lucini pecca di ingenerosità sia verso se stesso sia verso il

55. Sintomatico nel LFI il caso di *materiare*: dieretico nel verso «materiati in candidi vapori» (SC *Chimera*, 2), non dieretico in «Morgana materiar palazzi ed are» (SC *Naviganti*, 3) e di statuto incerto nel verso «materiato in rubini e diamanti» (SO *Fata*, 2) – cfr. §2.2.2. Anche nei 112 sonetti del LIT, Lucini ricorre indifferentemente alla forma dieretica o meno di una stessa parola: mentre nel LFI *propiziate* (SO *Cavalieri*, 13) è dieretico, nel LIT non lo è: «Ecco, abbiam pianto, ma le propiziate» (*L'Amante*, 1); *bastioni*, nel LIT, per due volte in punta di verso, è in un caso dieretico (*La morte bacchica* II, 8: «in lieti giri lungo i bastioni»), nell'altro no (*Il Re* I, 5: «vidi cader le pietre del bastione»), mentre *passione* è due volte quadrisillabo e una trisillabo. A ulteriore riprova della non sistematicità del ricorso alla dieresi in Lucini si può citare l'intero quinto sonetto del ciclo di Gloriana: nella trafila delle rime A, *verzieri : neri : incensieri : levrieri*, *incensieri* e *levrieri* sono dieretici mentre *verzieri* non lo è.

LFI. Certo, appare plausibile che mentre era in atto una trasformazione della coscienza dei fatti prosodici (cfr. §2.2.), in un momento in cui l'accusa di incultura pendeva minacciosa sul capo di ogni nuovo poeta non professore, il giovane Lucini, ancora sconosciuto al Parnaso contemporaneo, non se la sia sentita di proporre, per il suo esordio in volume, quelle forme in metrica liberata che, invece, aveva avuto l'ardimento di pubblicare su rivista (*La danza d'Amore* e *La Solitudine* apparse rispettivamente in «Cronaca d'Arte», II, 6, 31 gennaio 1892 e in «Cronaca d'Arte», II, 8, 14 febbraio 1892), e abbia calcolatamente optato per una raccolta poetica composta esclusivamente da forme metriche accettate dalla tradizione. Quella decisione, però, era anche motivata da una posizione di poetica – definita nei modi della discussione dialettica nei *Prolegomena* del LFI –, che vedeva, parnassianamente, nel recupero della tradizione, il necessario punto di partenza per qualsiasi tentativo di rinnovamento. Il LFI è, infatti, incarnazione di un tentativo di conciliazione fra una forte istanza di rinnovamento poetico, che si può definire simbolista – a patto, però, di tralasciare consapevolmente sia la natura ambigua del simbolismo luciniano sia la sua estrema vicinanza all'allegoria –, e gli strumenti formali della più veneranda tradizione poetica, in particolare il sonetto, il più tipico prodotto metrico italiano, che, per il giovane Lucini – come già per D'Annunzio – è davvero il «simbolo tangibile di una tradizione, [di cui] incarna ancora i valori», e conserva intatta la funzione di «lauro per l'incoronazione poetica» (Marazzini 1981, 191).

Con la riduzione, attuata ancora nella *Risposta* all'inchiesta marinettiana, del *Libro delle Figurazioni Ideali* a semplice «schermo» eretto a protezione di private sperimentazioni versoliberiste, Lucini prenderà definitivamente le distanze da quella sua prima e transitoria stagione poetica: infatti, già nel 1898, quando pubblicherà il suo secondo libro di versi, *Il Libro delle Imagini Terrene* – volume, come si è più volte detto, composto di soli sonetti –, il confronto con la tradizione non avverrà più con le stesse modalità dell'esordio: l'oltranza abbandona il piano della prosodia e si sposta su quello della sintassi con l'intensificazione del dialogismo e con la sperimentazione di piccole corone di sonetti in cui la tecnica del *continuum* sintattico tra i componimenti – il quattordicesimo verso, non chiuso dal punto fermo, trova la sua prosecuzione sintattica, spesso sotto-

lineata dall'*enjambement*, nel primo verso del sonetto successivo – rappresenta l'elemento più vistoso. Ma il Lucini delle *Imagini Terrene* avrà ormai definitivamente imboccato un'altra strada e procederà con «orgoglio luciferino» a passo spedito verso la temperie di *Revolverate*, cioè verso il recupero e la rielaborazione dei toni ironici, spaesanti e demistificanti di un Giusti, di uno Stecchetti, o precisamente, di un «Giovenale modernissimo e istessamente crudele, non più in coturno ed in toga, sprezzante del lauro a bacche rosse, ma vestito in marsina»,[56] toni sorretti formalmente da un più deciso sabotaggio degli istituti poetici tradizionali.

Riferimenti bibliografici

Opere di Lucini citate in sigla

LFI = G.P.Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, Libreria Editrice Galli di C. Chiesa e F. Guindani, Milano 1894.

LIT = G.P.Lucini, *Il Libro delle Imagini Terrene*, Galli di Baldini, Castoldi & C., Milano 1898.

Studi citati

Beccaria 1989 = G.L.B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* (1975), Torino, Einaudi.

Beltrami 1993 = P.G.B, *Quante sillabe ha un endecasillabo? (Qualche problema intorno alla storia della metrica)*, «Rivista di Letteratura Italiana», XI, 3, pp. 393-410.

Berengo 1854 = G.B., *Della versificazione italiana*, Venezia, G. Antonelli, I-III.

Bertinetto 1978 = P.M.B., *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, «Metrica», I, pp. 1-54.

56. G.P. Lucini, *Introibo*, in Id., *Revolverate* e *Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, p. 342.

Bertoni 1995 = A.B., *Dai Simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino.

Biadene 1889 = L.B., *Morfologia del Sonetto nei sec. XIII e XIV*, «Studi di filologia romanza», IV, pp. 1-234.

Casarotti 1834³ = I.C., *Trattato sopra la natura e l'uso dei dittonghi italiani*, Milano, Silvestri.

D'Ovidio 1932 = F.D'O., Dieresi e sineresi nella poesia italiana (1889), in Id., Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale (= Opere di F. D'O., IX), Napoli, Guida, 1932, prima parte, pp. 9-75.

Federzoni 1904 = G.F., *Dei versi e dei metri italiani*, Bologna, Zanichelli.

Fumi 1992 = E.F., *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini.

Frare 1988 = P.F., *La rima dei sonetti del Foscolo*, «Otto/Novecento», XII, 6, pp. 5-32.

Giovanardi 1982 = S.G., *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Giovannetti 1994 = P.G., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marco y Marcos.

Giovannetti 2000 = P.G., *Lucini*, Palermo, Palumbo.

Gorni 1984 = G.G., *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*. I. *Testo e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 441-518; ora in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 15-133.

Marazzini 1981 = C.M., *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, pp. 189-205.

Mengaldo 1987 = P.V.M., *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, in A. Folli (a cura di), *Corrado Govoni*, Atti delle giornate di studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983), Bologna, Cappelli, 1984, pp. 107-50; ora in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, pp. 139-88.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Milan 1981 = G.M., *Metro e ritmo nei «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo CXXXIX (1980-81) - Classe di scienze morali, lettere ed arti, CXLIII anno accademico 1980-81, Venezia, pp. 121-42.

Pinchera 1994 = A.P., *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai Novissimi)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», I, 1966, pp. 92-127; ora in A. Pietropaoli (a cura di), *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 47-71.

Giuliana Adamo

NOTA SUL RITMO DEL PRIMO PALAZZESCHI

1. *Introduzione*

È noto che Palazzeschi, accanto alla sua parallela attività di scrittore, dedicò oltre quaranta anni della sua età più matura all'intervento correttorio, travagliato e incessante, sulla propria produzione poetica giovanile.[1] Ho indicato in altro luogo alcune costanti emerse dallo studio dell'*iter* correttorio messo a punto dal poeta nel rimaneggiamento continuo delle poesie della sua gioventù in vista del conseguimento del suo *canzoniere* licenziato nell'ultima edizione autoriale (Mondadori, 1958).[2] Quelle costanti riguardano essenzialmente l'aspetto metrico delle poesie tratte dalle prime raccolte e selezionate man mano dall'autore nel lungo processo di antologizzazione dei suoi *juvenilia* in versi. L'analisi delle varianti metriche introdotte dal poeta nei successivi stadi della ricerca della antologia ideale ha rivelato che la direzione correttoria

1. Raccolte giovanili di Palazzeschi: *I cavalli bianchi* (1905); *Lanterna* (1907); *Poemi* (1909); *L'Incendiario* (1910). Antologie d'autore: *L'incendiario 1905-1909* (1913); *Poesie 1904-1909* (1925); *Poesie* (1930); *Poesie 1904-1914* (1942); *Opere giovanili. Poesie 1904-1914* (1958). Sottolineo che l'edizione del 1958 è quella definitiva per volontà dell'autore. Palazzeschi dopo aver concluso la sua stagione poetica giovanile dedicò oltre quattro decenni (1913-1958) a sistemare i versi scritti in gioventù. Segnalo che il presente articolo tiene conto dei dati della mia tesi di laurea: *Aldo Palazzeschi. Poesie 1904-1914: edizione critica*, discussa all'Università di Pavia nel 1988 (non pubblicata). Ricordo che il numero dei versi delle poesie di Palazzeschi, tranne nel caso di diversa indicazione, si riferisce all'edizione finale Mondadori 1958.

2. Cfr. Adamo 2001, pp. 19-43.

principale (50% dei casi) seguita da Palazzeschi, e attivata massimamente nell'edizione Vallecchi del 1925, consiste nello smantellamento del verso lungo (novenari, dodecasillabi, versi di quindici sillabe, versi di diciotto sillabe) ampiamente usato nelle redazioni iniziali del 1905, 1907, 1909 e nella prima antologia dell'autore *L'Incendiario* del 1913. Accanto a questa si colloca il processo opposto (28% dei casi) di ricomposizione in un verso lungo, o comunque autosufficiente di più versi brevi delle redazioni precedenti. Nel restante 22% dei casi Palazzeschi, mediante i più disparati rimaneggiamenti, frantuma, sostanzialmente, l'equilibrio metrico delle prime stesure a vantaggio di una scansione più mobile e più frastagliata.[3]

Occorre, a questo punto, ricordare come il lavorio correttorio a cui il poeta sottopose ossessivamente, per decenni, le misure del verso dei suoi primi testi poetici sia stato generato dalla volontà e dal tentativo di ripensare, nei diversi stadi dell'antologizzazione successiva, a quei versi costitutivi dello sperimentalismo della sua gioventù per poterli trasmettere ai suoi lettori alla luce della particolare temperie in cui Palazzeschi si trovava, di volta in volta, a vivere e ad agire. L'intervento continuo del poeta sui propri versi, nella lunga strada verso l'edizione definitiva, è stato sempre fatto con estremo rispetto per lo specifico poetico di ciascuna raccolta originaria (un caso a sé è rappresentato dall'*Incendiario* del 1910).[4] E infatti, Palazzeschi, nell'edizione del 1958, dopo annosi e vistosissimi rimaneggiamenti, spostamenti delle poesie scelte, potature, riscritture, è riuscito finalmente a raggiungere quello che cercava da tanto tempo, ovvero la ricostruzione fedele e leale della peculiare vicenda poetica che lo aveva portato dal mondo incantato di *I cavalli bianchi* all'autodafè del primo

3. Cfr. *ibid.*, pp. 20-26.

4. L'intervento correttorio condotto sui testi provenienti da *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *Poemi*, è di natura metrica, lessicale, ortografica e interpuntiva; mentre i testi provenienti dall'*Incendiario* del 1910 vengono sottoposti, tra 1913 e 1958, ad uno stravolgimento strutturale-tematico sconosciuto alle poesie delle prime tre raccolte. I componimenti del 1910, in vista dell'edizione del 1958, subiscono vistosissime modificazioni che, dato il sostanziale anisosillabismo del primo *Incendiario*, non hanno nulla a che vedere con problemi metrico-ritmici. Si tratta di manipolazioni tematico-strutturali ottenute attraverso l'interdizione di ampi brani originari o, all'opposto, attraverso la loro amplificazione e dilatazione ipertrofica. È questa la ragione per cui, in questo articolo, non prendo in considerazione in dettaglio la raccolta del 1910.

Incendiario passando attraverso lo sperimentalismo (solo in apparenza statico) di *Lanterna* e l'anarchia formale di *Poemi*. Ed è molto significativo che, come si vedrà, l'ossessione correttoria investa unicamente l'aspetto metrico di quelle poesie primonovecentesche e non ne intacchi mai il ritmo originario.

I metri possono, devono anzi, variare. Il ritmo, invece, è intoccabile. Ed è proprio al problema del ritmo nella poesia del giovane Palazzeschi che sono dedicati i prossimi paragrafi, in cui parlerò delle scelte ritmiche, adottate via via dal poeta, seguendo il suo percorso interno che porta dalla dominanza quasi assoluta della datticilità, che caratterizza le raccolte *I cavalli bianchi* (1905), *Lanterna* (1907), un terzo di *Poemi* (1909), alla sdattilizzazione che diviene normativa nel resto della sua produzione poetica giovanile, nei rimanenti due terzi di *Poemi* (1909), nell'*Incendiario* (1910), nelle poesie, successivamente antologizzate ed originariamente pubblicate sulle riviste «La voce» e «Lacerba», nonché in quelle inedite che compaiono, man mano, nelle antologie del poeta.

2. *Il ritmo nel primo Palazzeschi*

È l'andamento dattilico ereditato da Pascoli la cifra ritmica della poesia giovanile di Palazzeschi fino alla stesura del terzo di *Poemi* ad essa improntato. Il novenario dattilico prediletto da Pascoli è il modello più adatto alle esigenze del giovane poeta dal 1905 al 1909. Lo riprende, infatti, e caricandolo abilmente di una fortissima connotazione parodica, lo usa e ne abusa. Quel verso piano, dimesso, anti-sublime, contro-dannunziano, privo di bolsa retorica, diventa il metro dominante delle costruzioni parodiche del primo Palazzeschi. E proprio mentre il giovane poeta si apprestava a comporre in verso libero,[5] con apparente contradditorietà si imponeva una norma assai rigida. Si è appurato che alla base di tutta la prima produzione palazzeschiana (*I cavalli bianchi*, *Lanterna*, un terzo di

5. Ricordo che è lo stesso Palazzeschi, nella premessa all'edizione definitiva, a definire le raccolte del 1905, 1907, 1909 'I miei primi tre libri in verso libero' Mondadori 1958, 2. E, ancora, nella prefazione a *Cuor mio* 1968, Palazzeschi difende retrospettivamente il valore innovativo del verso libero nel primo novecento.

Poemi) è una costante ritmica: piede ternario (- + -) per Mengaldo,[6] ritmo dattilico secondo quanto è emerso dall'analisi delle varianti nella mia edizione critica ampliando il suggerimento di Bertone (1986), come vedremo nel seguito di questo articolo. Insomma, da un punto di vista tecnico, in Palazzeschi risulta chiara la prevalenza sul metro (che come ho detto può variare) e sulla strofa (quasi non esistono divisioni strofiche) del piede trisillabico replicato *ad infinitum* e, più particolarmente, del ritmo dattilico. Risulta evidente che la scelta di Palazzeschi comporta l'affievolirsi del carattere dialettico e contrappuntistico della metrica classica, di tensione, cioè, tra metro e ritmo. È la vittoria del ritmo sul verso, di un ritmo infantile e beffardo che demolisce il verso celeberrimo della tradizione.

Mi pare, a questo punto, importante soffermarsi a fare una riflessione sul ritmo dei versi di *I cavalli bianchi*, *Lanterna* e *Poemi* nel tragitto compiuto dal poeta dalle raccolte di partenza all'edizione definitiva del 1958. Accanto all'aspetto metrico delle sue poesie, su cui il poeta, come si è accennato, interviene massicciamente e continuamente, l'aspetto ritmico, definito nelle raccolte originarie e mai ritoccato in seguito, gioca un ruolo fondamentale per la comprensione dell'operazione poetica realizzata da Palazzeschi. In primo luogo bisogna osservare che, nelle raccolte del 1905 e del 1907, il ritmo quasi monogamente dattilico di cui il giovane poeta si serve per cominciare ad attuare lo smantellamento ironico di tutte le convenzioni e degli abusati *topoi* della tradizione, scaturisce più che da una sua scelta ineccepibilmente conscia, da un sorgere spontaneo di un andamento ritmico interiore che preesiste alle scelte metriche a cui Palazzeschi affida il suo azzeramento parodistico del romanticismo. Romanticismo di cui inizia a spazzare via, con quel ritmo cantilenante e monotono, quel trisillabismo metrico ossessionante, quella voluta e straniante impenetrabilità di certi contenuti (tipica di *I cavalli bianchi*) e quel procedere più narrativo e grottesco (vitale in *Lanterna)*, le figure sacre: da Leopardi a Baudelaire, da Lamartine a Verlaine, da Rodenbach a Maeterlinck. Grazie all'esperienza artistica conquistata nella stesura delle due prime raccolte ed al raggiungimento di una sua fase speri-

6. Si rimanda a Mengaldo 1975.

mentale più esaltata, che raggiungerà la sua *climax* nel personalissimo virtuosismo futuristico dell'*Incendiario* del 1910, Palazzeschi è pronto ad accogliere ed usare, nei *Poemi* del 1909, altre sollecitazioni ritmiche che, unitamente alla nuova compagine di metri adottati dal poeta, gli consentono di esprimere la sua ironia distruttiva con maggiore libertà, abbandonando, non prima di averla rimessa in discussione nel primo terzo della nuova raccolta, quella compattezza ritmica che, negli anni precedenti, gli era sembrata la soluzione più felice per dare espressione alla sua decostruzione poetica. Frantumando, quindi, quel suo primo, aprioristico dettato ritmico molto legato alla sua innata musicalità e cantabilità, Palazzeschi compie un passo in avanti nel suo percorso di «saltibanco dell'anima mia» e scrive *Poemi* giocando con maggiore complessità su una tastiera più variegata di contenuti e di forme. Forme, che, come già rilevato, si costituiscono in nome del trionfo del verso libero. Ecco, quindi, che anche ritmicamente il poeta usa molte più tonalità ritmiche, non dovendo più sottostare a nessuna: né, ovviamente, a quelle imposte dalla tradizione, né, finalmente, a quelle auto-impostosi nelle due raccolte precedenti. Sarà il primo *Incendiario*, infine, il *locus* dove il poeta celebrerà l'apoteosi della sua trasgressione poetica e della sua intolleranza nei confronti degli istituti tráditi. *Poemi*, insomma, rappresenta un momento cruciale di crescita artistica, dove Palazzeschi affina la sua arte di usare, parodisticamente, metri e ritmi svariati, sempre rispettandone e mai violentandone la forma esterna tradizionale, ma rivoluzionandone temi, toni, implicazioni e rovesciandone il modo d'impiego (si pensi, p.es., al non rispetto dell'alternanza classica di endecasillabi e settenari) per sempre meglio definire e comunicare le sue idee circa il ruolo del poeta e la natura della poesia.

Penso che sia giunto il momento di avere una visione sinottica dell'evoluzione ritmica palazzeschiana seguendo gli stadi raggiunti man mano che procedeva la maturazione personale e artistica del giovane poeta. Le seguenti tabelle aiutano a mettere a fuoco questo problema e, sebbene (ovviamente), essendo astrazioni metodologiche, risultino ingabbianti e riduttive nei confronti della libertà espressiva del poeta, devono essere prese con beneficio di inventario per trovare una conferma di quanto operato dal poeta in relazione alla dimensione ritmica della sua poesia.

Riporto, quindi, il dettaglio ritmico dei versi di *I cavalli bianchi* dal 1905 al 1958, passando per le sillogi del 1913 e 1925:[7]

1905	1913	1925	1958
Nov. datt. = 108	Nov. datt. = 48	Sen. datt. = 60	Sen. datt. = 63
Nov. = 2	Nov. = /	Sen. = 1	Sen. = 2
Dodec. datt. = 105	Dodec. datt. = 46	Dodec. datt. = 58	Nov. datt. = 63
Dodec. = 1	Dodec. = /	Dodec. = /	Nov. = /
Sen. datt. = 61	Sen. datt. = 40	Nov. datt. = 52	Dodec. datt. = 59
Sen. = 2	Sen. = /	Nov. = /	Dodec. = /
vv. di 15 datt. = 21	vv. di 15 datt. = 15	vv. di 15 datt. = 18	vv. di 15 datt. = 13
vv. di 15 = /	vv. di 15 = 1	vv. di 15 = 1	vv. di 15 = /
Sett. datt.= 14	vv. di 18 datt. = 7	vv. di 18 datt. = 7	Endec. datt. = /
Sett. = 4	vv. di 18 = /	vv. di 18 = /	Endec. = 2
Endec. datt. = /	Endec. datt. = /	Endec. datt. = /	Dec. datt. = 2
Endec. = 6	Endec. = 6	Endec. = 2	Dec. = /
Quin. Datt. = 4	Sett. datt. = 1	vv. di 21 datt. = 2	Sett. datt. = 2
Quin. = /	Sett. = 1	vv. di 21 = /	Sett. = /
Dec. datt. = 3	Quin. datt. = 1	Sett. datt. = 1	Quin. datt. = 2
Dec. = /	Quin. = /	Sett. = 1	Quin. = /
Ott. Datt. = /		Dec. datt. = 1	vv. di 18 datt. = 1
Ott. = 1		Dec. = /	vv. di 18 = /
vv. di 18 datt. = 1			
vv. di 18 = /			

La seguente tabella riproduce la situazione ritmica dei componimenti di *Lanterna* dalla *princeps* all'edizione definitiva, attraverso le antologie intermedie più significative:

7. Avverto che in questa, e nelle successive tabelle metriche, per questioni di spazio, tralascio di riportare i versi ad incidenza minima registrati nelle rispettive raccolte. Avviso che in questo e negli schemi successivi ho usato abbreviazioni per indicare i tipi di versi: quin. (quinari), sen. (senari), sett. (settenari), ott. (ottonari), nov. (novenari), dec. (decasillabi), endec. (endecasillabi), dodec. (dodecasillabi), tredec. (tredecasillabi), vv. di quindici (versi di quindici sillabe), vv. di diciotto (versi di diciotto sillabe), vv. di ventuno (versi di ventuno sillabe). La sigla 'datt.' è usata per indicare 'dattilico'. Sottolineo che in tutti gli schemi, in relazione a ciascuna redazione, i tipi di versi sono dati in ordine quantitativo descrescente.

1907	1913	1925	1958
Nov. datt. = 314	Nov. datt. = 200	Nov. datt. = 231	Nov. datt. = 237
Nov. = 2	Nov. = /	Nov. = /	Nov. = /
Dodec. datt. = 213	Dodec. datt. = 162	Dodec. datt. = 153	Dodec. datt. = 151
Dodec. = 9	Dodec. = 9	Dodec. = 9	Dodec. = 9
Sen. datt. = 158	Sen. datt. = 113	Sen. datt. = 137	Sen. datt. = 148
Sen. = 1	Sen. = 1	Sen. = 1	Sen. = 7
vv. di 15 datt.= 55	vv. di 15 datt. = 47	vv. di 15 datt. = 44	vv. di 15 datt. = 38
vv. di 15 = 2	vv. di 15 = 2	vv. di 15 = 2	vv. di 15 = 2
vv. di 18 datt. = 6	vv. di 18 datt. = 11	vv. di 18 datt. = 9	Sett. datt. = 6
vv. di 18 = /	vv. di 18 = /	vv. di 18 = /	Sett. = 1
Sett. datt. = 5	Sett. datt. = 6	Sett. datt. = 6	vv. di 18 datt.= 5
Sett. = 1	Sett. = 1	Sett. = 1	vv. di 18 = /
Quin. datt. = 4	Quin. datt. = 4	Quin. datt. = 4	Quin. datt. = 3
Quin. = /	Quin. = /	Quin. = /	Quin. = /
Ott. datt. = /	Ott. datt. = /	Ott. datt. = /	Dec. Datt. = 2
Ott. = 4	Ott. = 4	Ott. = 4	Dec. = 1
	Dec. datt. = /	Dec. Datt. = 1	Ott. datt. = /
	Dec. = 1	Dec. = 1	Ott. = 4

Ed ecco il dettaglio ritmico dei versi di *Poemi* dal 1909 al 1958, incluse le sillogi del 1913 e 1925:

1909	1913	1925	1958
Nov. datt. = 300	Sett. datt. = 94	Sett. datt. = 102	Sen. datt. = 203
Nov. = 66	Sett. = 145	Sett. = 149	Sen. = 57
Sett. datt. = 273	Nov. datt. = 164	Sen. datt. = 197	Nov. datt. = 198
Sett. = 70	Nov. = 56	Sen. = 45	Nov. = 47
Sett. datt. = 132	Sen. datt. = 171	Nov. datt. = 198	Sett. datt. = 97
Sett. = 178	Sen. = 47	Nov. = 42	Sett. = 170
Ott. datt. = 38	Ott. datt. = 32	Ott. datt. = 30	Ott. datt. = 31
Ott. = 145	Ott. = 113	Ott. = 114	Ott. = 129
Quin. datt. = 51	Quin. datt. = 45	Quin. datt. = 46	Quin. datt. = 50
Quin. = 51	Quin. = 44	Quin. = 51	Quin. = 52
Dodec. datt. = 87	Dodec. datt. = 46	Dodec. datt. = 70	Dodec. datt. = 71
Dodec. = 23	Dodec. = 15	Dodec. = 25	Dodec. = 29
Endec. datt. = 40	Endec. datt. = 27	Endec. datt. = 37	Endec. datt. = 46
Endec. = 67	Endec. = 31	Endec. = 45	Endec. = 49
Dec. datt. = 26	Dec. datt. = 22	Dec. datt. = 23	Dec. datt. = 31
Dec. = 46	Dec. = 28	Dec. = 26	Dec. = 31
Tredec. datt. = 6	Tredec. datt. = 5	Tredec. datt. = 15	Tredec. datt. = 14
Tredec. = 5	Tredec. = 5	Tredec. = 7	Tredec. = 6

La prevalenza del ritmo dattilico nei versi della Mondadori 1958 tratti da *I cavalli bianchi*, *Lanterna* di *Poemi* è indiscutibile come risulta da questa tabella relativa alle misure del verso più diffuse:[8]

	I cavalli bianchi (1958)	*Lanterna* (1958)	*Poemi* (1958)	Totale
Nov. datt.	63	237	198	= 498
Nov.	/	/	47	= 47
Sen. datt.	63	154	202	= 419
Sen.	2	1	58	= 61
Dodec. datt.	59	151	71	= 281
Dodec.	/	9	29	= 38
Sett. datt.	2	6	99	= 107
Sett.	/	1	168	= 169
Trisillabi	6	31	166	= 203[9]
Ott. Datt.	/	/	29	= 29
Ott.	/	4	131	= 135
Quin. Datt.	2	3	50	= 55
Quin.	/	/	52	= 52
Endec. datt.	/	/	46	= 46
Endec.	2	/	49	= 51
Quadrisillabi	3	8	77	= 88
Dec. Datt.	2	2	31	= 35
Dec.	/	1	31	= 32
vv. di 15 datt.	13	38	3	= 54
vv. di 15	/	2	1	= 3

Quanto agli accenti: il ritmo (in *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, un terzo di *Poemi*) è si può dire, sempre perfettamente regolare e consta di una mera ripetizione, senza varianti o inversioni, della sequenza atona-tonica-atona. Perciò se il verso è trisillabico l'*ictus* è di 2ª; se senario l'*ictus* è di 2ª, 5ª; se novenario di 2ª, 5ª, 8ª; se dodecasillabo di 2ª, 5ª, 8ª, 11ª.[10]

8. Nella tabella tralascio i versi ad occorrenza minima finiti nella mondadoriana (cfr.: ventidue tredecasillabi, dodici bisillabi, otto versi di quattordici sillabe, un verso di diciassette sillabe, ventotto onomotopee: tutti provenienti da *Poemi*). Si noti, inoltre, che gli unici sei versi di diciotto sillabe, tutti dattilici, attestati nella mondadoriana provengono da *Cavalli bianchi* (uno) e *Lanterna* (cinque).

9. Si osservi che i trisillabi possono essere soltanto giambici, ma quando sono coinvolti in una serie di senari o novenari dattilici continuano il ritmo dattilico dominante.

10. Cfr. Mengaldo 1975, 232.

A questi schemi accentuativi bisogna aggiungere, per il tipo dattilico, i versi di diciotto sillabe con *ictus* di 2ª, 5ª, 8ª, 11ª, 14ª, 17ª; i settenari trocaico-dattilici (di 1ª, 3ª, 6ª), e quelli con arsi su 2ª, 6ª (dattilico-giambici con la 1ª sillaba in anacrusi); gli ottonari di 1ª, 4ª, 7ª; i quinari dattilici con inversione di battuta; i decasillabi manzoniani; gli endecasillabi dattilici con tipica atonia della 6ª sede, di 1ª,4ª, 7ª, 10ª o 4ª, 7ª, 10ª, e quelli trocaico-dattilici (di 2ª, 4ª, 7ª, 10ª con 1ª sillaba in anacrusi; di 1ª, 3ª, 6ª, 8ª, 10ª; di 1ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª; di 1ª, 3ª, 5ª, 7ª, 10ª). In ultimo, il trisillabo chiamato a continuare il ritmo dattilico.[11]

Tra le misure non dattiliche spiccano la maggior occorrenza dei settenari giambici (di 1ª o 2ª, 4ª, 6ª), cfr. *La lanterna*, v. 21 «se lúce mí farái», su quelli anapestici (di 3ª e 6ª), cfr. *Lo specchio*, v. 24 «impassíbile uguále»; la predilizione per l'ottonario trocaico (doppio quadrisillabo), cfr. *Il convento della Nazarene*, v. 10 «un anéllo // bènedétto»; l'alta frequenza dei doppi quinari a ritmo ascendente ribattuti in 2ª, 4ª, 7ª, 9ª, cfr. *Il frate rosso*, v. 86 «Il Fráte-Rósso non cí conféssa», rispetto all'uso sporadico dei decasillabi trocaici, p. es. *Ore sole*, v. 12 «Ore sóle cóme sólo páne»; la diffusione della misura quadrisillabica trocaica; la presenza tra i dodecasillabi non dattilici del tipo quadrisillabo + ottonario e viceversa, cfr. *Lo specchio*, v. 55 «come quélla // del più místero pagliáccio»; le svariate realizzazioni dell'endecasillabo: giambico (con *ictus* di 2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª), cfr. *Il dittico a mezze scale*, v. 33 «Ancór si véde, sópra di úna spálla», e giambico-anapestico (con *ictus* di 2ª, 5ª, 7ª, 10ª), cfr. *Mar giallo*, v. 15 «sbarráti cent'ócchi o ábbacináti». L'endecasillabo, infine, in polemica con la tradizione, è spesso incuenato tra misure che variano dal bisillabo al verso di quattordici sillabe.

Concludo, ricordando che per *I cavalli bianchi*, *Lanterna* e un terzo di *Poemi* occorre col Bertone

> sospettare che l'individuazione (pur teoricamente ineccepibile) del piede ternario non sia sufficiente a chiarire i concreti risultati [...]. Lo stesso Mengaldo sembra favorevole ad una lettura che rispetti il «netto prevalere genetico del continuum fonico-ritmico sull'impaginazione grafica e metrica», il «preesistere di una colata ritmica indistinta in cui siano state introdotte in un secondo tempo e alquanto aleatoriamente, le relative coupes metriche. Il che dimostra il

11. Cfr. Elwert 1981, 70.

carattere orale e cantabile del testo». È dunque preferibile, «parlare di sillaba tonica fra due atone (e non di piede)». Inoltre con Fortini: «se sulla scorta degli studi più recenti ed avanzati di metrica [...] il verso si fonda su un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (ritmici) e durata temporale tra l'uno e l'altro di questi», l'elemento dominante viene ad essere «quello temporale, ovvero l'isocronismo fra gli accenti forti». Pertanto: / La casa di Mara è un piccola stanza di legno/ che a un lato un cipresso l'adombra/ nel mezzo del giorno/ si può interpretare anche così: (La) cása di - Mára è una - píccola - stánza di - légno che a un - láto un ci - présso l'a - dómbra nel - mézzo del - giórno (+ Da)- vánti vi - córrono i - tréni (+ Se) - dúta nel - l'ómbra del - l'alto ci - présso sta - Mára fi - lándo...Un metro ininterrottamente ternario dattilico-anapestico. Se però si vogliono scandire i momenti di spezzatura più marcata (dove spezzatura del verso e metrica coincidono), si ristabilisce una clausola finale trocaica (/˘).[12]

Se si presta un'attenzione più puntuale agli effettivi, concreti risultati ritmici conseguiti dal poeta, appare evidente che, se da un lato è certo possibile isolare il piede ternario indicato da Mengaldo, dall'altro occorre considerare il ritmo complessivo dei versi, quello che scaturisce da una lettura ininterrotta, quella lettura fluente che è poi quella effettivamente avvertita dall'orecchio del lettore e sicuramente cercata dall'autore (se si accetta l'insistito carattere teatrale della sua produzione giovanile),[13] un ritmo basato sulle catene ossessive formate da una sillaba atona seguita da due sillabe atone, ovvero lo schema del dattilo. È giusto, a questo punto, interrogarsi sulla liceità o meno di una simile lettura. Credo, tuttavia, che la grande lezione di Pascoli, assorbita da Palazzeschi, autorizzi a rispondere affermativamente.

12. Vedi Bertone 1986, 110-11. A questo proposito vorrei ricordare, comunque, che Mengaldo sostiene che sia preferibile parlare di ritmo ad anfibrachi piuttosto che dattilico, per la buona ragione che l'anfibraco coincide così spesso con un sintagma (o vocabolo) unitario (v., p.es., (La) cása di – Mára ; di - légno che a un - láto un ci – présso; présso sta - Mára fi – lándo. In sostanza: Palazzeschi procede per lo più ternariamente anche dal punto di vista sintattico o sintattico-lessicale. A questo proposito si rimanda a Mengaldo 1991, p. 38.

13. Per questo aspetto si vedano Mengaldo 1975; Bertone 1986; Saccone 1987; Lasala, 'Nota introduttiva', 1993.

3. *Il processo di sdattilizzazione*

Gli esperimenti di versificazione libera delle raccolte del 1905 e del 1907 e di parte di quella del 1909, in cui l'unità ritmica e la coerenza metrica sono ottenute mediante l'iterazione regolare di unità trisillabico-dattiliche così sistematica da divenire legge a sua volta, sono l'arma usata dal giovane poeta fiorentino per frantumare le norme tradizionali.

Nella prima fase palazzeschiana la ripetizione *ad infinitum* del dattilo crea un'atmosfera fiabesca, straniante e straniata, lontanissima dalla musicalità della lirica tradizionale come dai sottotoni crepuscolari.[14] Il ritmo, statico, legato ad una selezione lessicale rigidissima,[15] aprioristico rispetto al metro, svuotando la poesia dei suoi contenuti e privandola di qualsiasi tensione interna si rivela fine a se stesso. Nel 1910 Palazzeschi a proposito dei suoi non-versi potrà, infatti, rimarcare:

> Non è vero che non voglion dire
> vogliono dire qualcosa.
> Voglion dire...
> come quando uno si mette a cantare senza saper le parole.
> Una cosa molto volgare.
> Ebbene, così mi piace di fare.[16]

La contestazione in chiave parodica degli istituti tràditi comincia nel 1905. È con *I cavalli bianchi* che ha inizio lo smantellamento ironico del repertorio di immagini, oggetti, forme, di un mondo spirituale e letterario assurdo, sentito come non-sense. La raccolta d'esordio ha un altissimo tasso di intertestualità essendo costruita e giocata per intero su precisi riferimenti alla *koinê* culturale liberty-simbolista di fine Ottocento.[17]

La maniera inaugurata nel 1905 filtra largamente nella raccolta del 1907 e in un terzo di quella del 1909, dove permangono il trisillabismo e

14. Tra gli effetti della lirica giovanile di Palazzeschi, ricordo quelli di: 'monotonia' Güntert 1974, 190; 'fissità assoluta' De Robertis 1958, 215; 'vuoto attivo' Anceschi 1972, 108.

15. A questo proposito si rimanda a: Anceschi 1961, Parte V, 1704; Mengaldo 1978, 49-50; Savoca 1993, in particolare, Vol. I, 143-232.

16. Si tratta dei vv. 44-50 di *E lasciatemi divertire* (canzonetta), edita per la prima volta nell'*Incendiario* del 1910.

17. Si pensi ai poeti francesi e belgi: Rodenbach, Maeterlinck, Laforgue, Jammes, Samain. Si veda Sanguineti 1984, 22 sgg.

la dattilicità. È, però, importante notare che in *I cavalli bianchi* l'esordiente Palazzeschi si lascia tentare da soluzioni disomogenee destinate, tranne una, ad essere abbandonate per sempre,[18] mentre in *Lanterna* queste sono, praticamente, assenti. Tuttavia, è proprio in *Lanterna* che lo sperimentalismo giovanile di Palazzeschi, abilmente dissimulato dietro un'omologazione metrico-ritmica più che mai categorica, trova una delle sue più felici realizzazioni.[19]

Ma come e quando il poeta abbandona l'opzione formale trisillabico-dattilica delle prime raccolte per arrivare alla pratica di una versificazione più libera? Assodato che il lavorio correttorio successivo, pur mettendo continuamente in discussione la membratura metrica originaria delle raccolte, non ne intacca mai il ritmo (ciò vale per *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, un terzo di *Poemi*) e poiché i pochi versi con schema accentuativo differente, ovvero le anomalie ritmiche, appartengono tutti già alle redazioni originarie,[20] è evidente che il processo di sdattilizzazione viene attivato da Palazzeschi nel 1909, nei rimanenti due terzi di *Poemi*. La raccolta del 1909, nonostante i residui fortemente parodici della stagione precedente (cfr. le dodici poesie ad andamento trisillabico-dattilico), è costruita secondo i moduli di una metrica più libera che consente di accogliere istanze più rivoluzionarie di ordine formale (anarchia metrico-ritmica, onomatopee) e contenutistico (cfr., p.es., l'autodenigrazione ironica di *Chi sono?*, dove, tuttavia continuano ad essere presenti anfibrachi, a partire dallo stesso titolo; e la dissacrazione del proprio mondo nel poemetto

18. Si tratta delle poesie *Il manto* e *La lacrima* espunte e finite poi in *Difetti*, 1947. *Pastello del tedio*, invece, è l'unica poesia della raccolta del 1905, passata all'edizione definitiva, priva dello schema trisillabico, i cui otto versi definitivi (erano nove nel 1905) hanno la seguente sequenza metrico-ritmica: endecasillabo giambico; settenario di 2ª e di 6ª; quadrisillabo trocaico; quinario dattilico; endecasillabo giambico; tredecasillabo giambico-trocaico; decasillabo anapesto-dattilico; settenario trocaico-dattilico.

19. La raccolta del 1907, non inganni la coerenza metrico-ritmica, è più composita di quanto non sembri a prima vista e nasce dalla compresenza di elementi (vecchi e nuovi) diversi, tra cui: continuità con *Cavalli bianchi* in nome dell'immobilità e del codice fiabesco (si noti, tra l'altro, che il sintagma 'cavalli bianchi' compare per la prima e unica volta in *Rosario*, cfr. *Faante regina*); vicinanza con *Poemi* che traspare dalla scelta di alcuni titoli e dal ritorno di certi temi; parodia degli stilemi crepuscolari; primi sintomi avanguardistici; grottesco e pietà; lunghi componimenti narrativi a fianco di testi più brevi. Per un'analisi dettagliata di questi punti si rimanda alla mia tesi di laurea (cit., pp. XCIII-XCVI).

20. Su questo punto si veda anche Mengaldo 1975, 224-25.

Le mie ore). Il ritmo dominante non è più quello dattilico e la perfetta coincidenza di trisillabismo e datticilità, propria di *I cavalli bianchi Lanterna* e un terzo di *Poemi*, viene scardinata. Interessante il caso di *Chi sono?* (poesia inaugurale della *princeps* e, a partire dall'edizione Preda 1930, anche della silloge definitiva) che pur essendo ritmicamente dattilica non è rigidamente trisillabica.[21]

Dall'analisi delle raccolte del 1905, del 1907 e, soprattutto, del 1909 emerge la sorprendente ortodossia di Palazzeschi nel far coincidere gli accenti ritmici e grammaticali,[22] nella distribuzione degli *ictus* ritmici, nell'uso dei procedimenti classici per far tornare il computo sillabico: dieresi, sineresi, sinalefe, dialefe. Questo rigore quasi classico fa sorgere qualche dubbio se a praticarlo è un poeta eversivo e tendenzialmente anarchico. La ragione di tanto rigore è più sottile di quanto non appaia al primo sguardo.

Palazzeschi, nella revisione correttoria, aveva introdotto nel mondo quasi univocamente trisillabico-dattilico di *I cavalli bianchi*, *Lanterna* e un terzo di *Poemi*, alcuni elementi metrici che screziavano la norma. Si tratta di quei casi, studiati esaustivamente da Mengaldo,[23] che si qualificano come eccezioni *apparenti* perché nella maggior parte sanabili mediante sinafia, antisinafia, episinalefe.[24] In questo senso l'autorizzazione viene da Pascoli,

> che è il primo che ha vistosamente infranto, pur mantenendosi formalmente rispettoso della normativa, i limiti metrici del verso, investendolo del flusso rit-

21. Ecco il dettaglio metrico-ritmico dei ventuno versi di *Chi sono?* nella forma definitiva (uso le abbreviazioni già usate nelle tabelle riportate a testo): sen. datt.; trisillabo; endec. datt.; nov. datt.; trisill.; sen. datt.; trisill.; sen. datt.; endec. datt.; quin. datt.; sen. datt.; trisillabo.; sen. datt.; endec. datt.; quadrisillabo. trocaico; sen. datt.; sen. datt.; sen. datt.; nov. datt.; trisill.; endec. datt. (Non si può escludere che i quattro endecasillabi siano dodecasillabi dattilici con dialefe).

22. Si noti che le eccezioni sono rarissime. Praticamente inesistenti i fenomeni di sistole e diastole.

23. Cfr. Mengaldo 1975, 227 sgg.

24. Si vedano, p.es., i vv. 19-20 di *Diana*, 'un débol laménto .../ e chináre la tésta' di cui il primo è un senario dattilico e il secondo è un settenario che, postulando una crasi tra la vocale finale di 'lamento' e la 1ª vocale del verso seguente 'e', si regolarizza come senario dattilico. I due versi in questione derivano da un dodecasillabo dattilico 'un débol laménto, e chináre la testa' attestato nel 1909 e 1913, dove 'lamento' ed 'e' erano coinvolte in sinalefe. Accenti miei. Molti i casi analoghi, cfr. la nota 98, p. CI-CII della mia tesi di laurea, cit.

mico ininterrotto, e che ha avvezzato il lettore a considerare la possibilità di non soffermarsi puntualmente all'a-capo, e a cogliere come identiche, (perché ritmicamente identiche) le diverse misure.[25]

La regolarizzazione dei versi atipici non ne esaurisce, tuttavia, lo statuto intenzionalmente ambiguo: se da un lato una lettura orizzontale del dettato poetico, consentendo la contiguità tra l'ultima atona del verso che precede e la prima atona (solitamente in anacrusi) di quello che segue, ci restituisce il calco dattilico, dall'altro è sempre possibile interpretare il caso nella sua effettiva natura di eccezione alla regola. E sottolineo che, per il mio discorso, hanno molta più importanza i casi di devianza dalla norma presenti dalle prime redazioni e mai corretti dall'autore nella revisione successiva. Nell'omogeneità ritmico-metrica di *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, un terzo di *Poemi* gli scarti, anche se minimi, dalla norma assumono un rilievo enorme e, sebbene abbiano sempre schemi accentuativi tradizionali, acquistano il carattere di vere e proprie anomalie. Riporto qui appresso qualche esempio tra i tanti. *Habel Nasshab*, vv. 1-2, 84-84:

Habél Nassháb, sei béllo tu / con quélli enórmi calzoncióni blú
(novenario trocaico-giambico + endecasillabo giambico).

Dalla poesia *Diana*, v. 11:

Mále, mále, mále (senario trocaico).

Da *Convegno proibito*, v. 47:

Amára lácrima pungénte dolóre (dodecasillabo di 2^a 4^a 8^a 11^a, la proparossitona 'lacrima' fa arretrare l'*ictus* di 5^a, canonico del dodecasillabo dattilico, sulla sede precedente, Ma rimane pur vero, secondo il suggerimento di Mengaldo, che questo verso possa essere letto come un endecasillabo ipermetro per la sdrucciola).[26]

Tra le eccezioni alla norma trisillabica e dattilica spiccano tre versi che, accanto alla lettura datane da Mengaldo, credo possano essere letti anche in altra maniera. Si tratta dei vv. 12 e 23 di *Il passo delle Nazarene*:

/úna biánca e úna néra, [27]

25. Si veda Bertone 1986, 108-09.
26. Accenti miei. Per il dettaglio di queste anomalie, si vedano le pp. CIII-CV della mia tesi di laurea, cit.
27. Accenti miei.

senari dattilici, per Mengaldo, istituendo un'unica sinalefe e considerando la 'u' di '/una' in episinalefe con la vocale finale del verso precedente e in piena conformità con l'andamento trisillabico-dattilico del componimento,[28] ma pur sempre leggibili anche come ottonari trocaici con 'bianca' ed 'e' coinvolte in sinalefe, e dialefe tra 'e' ed 'una'.

Veniamo ora al v. 56 di *La storia del frate Puccio*:

Í Valpassíti, lé Rocchettíne, í Nazaréni.

Secondo la lettura di Mengaldo è un verso di quattordici sillabe con sinalefe tra la 'e' finale di *Rocchettine* e il seguente articolo *i*. A me pare, sperando di non forzare troppo le cose, che, con opportuna dialefe autorizzata dalla pausa sintattica e dalla virgola, lo si possa considerare un verso di quindici sillabe dattilico-trocaico, costituito da tre quinari con inversione di battuta e consono con il cotesto trisillabico del componimento.

Questi casi sono spia di un processo che maturerà nel 1909. Infatti, in *Poemi*, basato per la maggior parte sull'alternanza caotica di versi lunghi e brevi e di ritmi ascendenti e discendenti, non potendo inserire nessuna misura che fosse contemporaneamente rispettosa della tradizione e deviante da una norma (il trisillabismo dattilico) ormai frantumatasi, Palazzeschi ricorre ad un uso sporadico di versi aritmici costruiti con raffinatezza. Infatti, il processo di sdattilizzazione si realizza non solo mediante il ricorso a metri e ritmi diversi, ma anche attraverso la dissimulazione della datticilità a cui molti versi del 1909 sono ancora geneticamente legati. La casistica delle anomalie documenta che le alterazioni ritmiche più frequenti e significative di *Poemi* riguardano le misure decasillabiche e ottosillabiche.[29] Ecco qualche esempio: il v. 34 di *Il ritratto delle nutrici*: «capélli forteménte onduláti» (decasillabo con *ictus* di 2ª 6ª 9ª) ed

28. Si noti che il verso 12 di *Il passo della Nazarene* era tale già in *Lanterna*; mentre il verso 23 nasce dal successivo intervento correttorio del poeta e originariamente (nel 1909 e nel 1913) faceva parte di un dodecasillabo dattilico: 's'inchinan le file, una bianca e una nera'.

29. Sottolineo che l'analisi metrico-ritmica ha fatto registare diciannove casi di decasillabi aritmici di cui: nove di 2ª 6ª 9ª sede; quattro con *ictus* di 1ª 3ª 5ª 9ª; due di 2 ª 5ª 9ª; uno di 1ª 4ª 7ª 9ª; uno di 3ª 5ª 9ª; uno di 2ª 5ª 7ª 9ª; uno di 1ª 5ª 7ª 9ª (per il dettaglio si rimanda alle pp. CVI-CVII della mia tesi di laurea). I casi di ottonari anomali sono ventisette: tredici con *ictus* di 2ª 4ª 7ª; dodici di 2ª 5ª 7ª; due di 2ª e di 7ª (cfr. pp. CVII- CVIII della mia tesi di laurea, cit.).

il v. 20 di *Regina Carlotta*: «per ógni váno di férro»(ottonario con *ictus* di 2ª 4ª 7ª).

Confrontando gli schemi di queste misure principalmente con quelli tradizionali del decasillabo e dell'ottonario dattilici (ribattuti, rispettivamente, in 3ª 6ª 9ª e 1ª 4ª 7ª) è evidente che Palazzeschi modifica le forme canoniche facendo slittare (avanti o indietro) le arsi da una sede all'altra mediante: 1) l'inserimento di parole sdrucciole che alterano l'assetto del verso arretrando di una sillaba l'*ictus* ritmico (cfr. i decasillabi di 2ª 6ª 9ª e gli ottonari di 2ª e 7ª) secondo un procedimento largamente attestato in D'Annunzio e in Montale;[30] 2) l'inserimento, in principio di verso, di parole piane trisillabiche o bisillabiche, o parole sdrucciole trisillabiche, dopo articolo o preposizione semplice, nei casi in cui si vuole fare avanzare l'*ictus* di una sede (cfr. gli ottonari di 2ª 4ª 7ª);[31] 3) Il ricorso a una doppia violazione della norma (cfr. i decasillabi di 2ª 5ª 9ª e gli ottonari di 2ª 5ª 7ª).[32]

Le aritmie, in minor misura, riguardano altri versi di *Poemi*, [33] ma è evidente che investono preferibilmente decasillabi e ottonari dattilici. I risultati conseguiti dall'autore grazie a (3) e l'assunto dannunziano secondo cui «i novenari [...] perdendo o acquistando un piede, diventano volta

30. Cfr., p.es., il v. 46 di *Corinna Spiga*, 'stringétemi stringétemi fórte'.

31. Cfr., p.es., il v. 21 del *Principe scomparso*, 'Un póvero vagabóndo'.

32. Cfr., p.es., il v. 138 del *Frate rosso*; 'Per tútte le file incatenáte' (decasillabo di 2ª 5ª 9ª, contro quello canonico di 3ª 6ª 9ª) e il v. 47 di *Mar giallo*, 'fra tánte bellézze ráre' (ottonario di 2ª 5ª 7ª, anziché tradizionalmente di 1ª 4ª 7ª).

33. Tre i dodecasillabi irregolari di *Poemi* , cfr. v. 20 di *Il convento delle Nazarene*, 'e són nientediméno ché settecénto' (*ictus* di 2ª 6ª 8ª 11ª); v. 43 di *Lo specchio*, 'impassíbile ti lásci avvicináre' (*ictus* di 3ª 7ª 11ª); v. 32 di *La finestra terrena*, 'dícono un animále fenomenále' (*ictus* di 1ª 6ª (8ª) 11ª). Inoltre, i versi di quindici sillabe presenti in *Poemi* sono tutti dattilici tranne il v. 7 della V lirica di *I prati del paradiso*, 'Il piú assolúto silénzio déve regnárvi intórno' (regolarmente giambico con *ictus* di 2ª 4ª 7ª 9ª 12ª 14ª). I venti tredecasillabi definitivi di *Poemi* sono così articolati: quattordici dattilici, tre trocaici, due giambico-trocaici, uno aritmico: cfr. v. 36 di *Lo specchio*, 'vincéndo lá stomachévole ripugnánza' (costituito da un ottonario aritmico di 2ª 4ª 7ª + quadrisillabo trocaico). I nove versi di quattordici sillabe accolti nella Mondadori 1958 sono tutti alessandrini (doppi settenari) tranne il v. 13 di *Caricature*, 'sémpre in ármi alla difésa délle própria térra' (*ictus* di 1ª 3ª 7ª 9ª 11ª 13ª, trocaico) e il v. 128 di *Il frate rosso*, 'E un uómo dall'apparénte etá dí quarantánni' (*ictus* di 2ª 4ª 7ª 10ª 13ª). Per quanto riguarda gli endecasillabi, occorre sottolineare che i casi di anomalia in senso stretto sono inesistenti, io ne ho trovato solo uno, cfr. v. 37 di *Regina Carlotta*, 'All'ángolo dell'úmido viále' (con *ictus* di 2ª 6ª 10ª). Accenti miei.

a volta ottonari e decasillabi»[34] autorizzano a pensare che il novenario di 2ª 5ª 8ª prediletto da Pascoli, continui ad essere per Palazzeschi, al di là dell'opzione trisillabico-dattilica e con sberleffo più sottile, l'oggetto privilegiato nel processo di smantellamento parodico delle forme tradizionali proprio mentre liquidava e dissimulava la datticilità dei suoi esordi.

Mengaldo, a proposito, delle aritmie sostiene che

> nei casi in cui c'è eccedenza di una sillaba, ma questa è la seconda atona di uno sdrucciolo interno in cesura [...], è da credere che Palazzeschi in sostanza abbia trasferito all'interno del verso il principio universalmente valido [...] in fine di verso, per cui una parola sdrucciola equivale a parola piana purché l'accento cada sulla stessa e destinata sede, e una o due (o zero) atone dopo l'ultima tonica si equivalgono.[35]

Palazzeschi, soprattutto in *Poemi*, interviene sul *primum* ritmico ingabbiandolo entro misure canoniche e, spesso, compensando l'assenza di struttura strofica e (più raramente) di rima giocando a nascondere, dissimulare, truccare gli schemi ritmici tradizionali che presuppone ferreamente. Uno degli esempi più belli viene offerto dal v. 33 di *Mar giallo* :

> non póssono quell'ácque onduláre,

che apparentemente è un decasillabo di 2ª 6ª 9ª, mentre in realtà è un novenario dattilico di 2ª 5ª 8ª, ma è un novenario *truccato* da decasillabo, perché i conti tornino, infatti, il poeta richiede nella lettura l'apocope di 'posson(o)' tipica della poesia popolare. La nozione di sdattilizzazione diventa quindi più esaustiva se allo statuto formale della raccolta del 1909 (libertà metrica *vs* trisillabismo e datticilità di *I cavalli bianchi* e *Lanterna*), si affianca l'incisiva funzionalità delle soluzioni *aritmiche*,[36] che, nella maggior parte dei casi, devono essere interpretate come mezzi di occultamento della datticilità e, in tutti i casi, come scarti parodici dalla norma. La novità di *Poemi*, rispetto all'univocità delle raccolte del 1905 ed 1907 e all'anisosillabismo dell'*Incendiario* del 1910, è da cogliere nel rafforzarsi dell'atteggiamento ambiguo di Palazzeschi nei confronti della tradizione: da un lato apparentemente rispettandola (cfr. la coincidenza degli accen-

34. Traggo questa citazione da Gavazzeni 1985, 81 [mia l'espunzione].
35. Mengaldo 1975, 225-26.
36. Per il dettaglio si rimanda alla nota 98, pp. CI-CII della mia tesi di laurea, cit.

ti ritmici e grammaticali; l'uso normativo di dieresi, sineresi, dialefe, sinalefe; l'ortodossia degli schemi metrico-ritmici: i versi canonici sono il 98% dei versi complessivi; il ricorso rarissimo alla propria licenza poetica), dall'altro scopertamente ribaltandola, sbeffeggiandola, parodiandola (cfr. i versi *aritmici*; l'impiego *vile* dell'endecasillabo; l'immissione delle onomatopee svuotate della valenza semantica che avevano in Pascoli, e ridotte a elementi di sublimazione beffarda dei suoi non-versi).[37]

Riferimenti bibliografici

a) *Opere di Palazzeschi*

Palazzeschi 1905 = A.P., *I cavalli bianchi* , Firenze, Spinelli e C.
Palazzeschi 1907 = A.P., *Lanterna*, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino.
Palazzeschi 1909 = A.P., *Poemi*, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino.
Palazzeschi 1910 = A.P., *L'Incendiario*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia».
Palazzeschi 1913 = A.P., *L'incendiario 1905-1909*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia».
Palazzeschi 1925 = A.P ., *Poesie 1904-1909*, Firenze, Vallecchi.
Palazzeschi 1930 = A.P., *Poesie*, Milano, Preda.
Palazzeschi 1942 = A.P. , *Poesie 1904-1914*, Firenze, Vallecchi.
Palazzeschi 1958 = A.P., *Opere giovanili. Poesie 1904-1914*, Milano, Mondadori.

b) *Studi su Palazzeschi*

Adamo 1994 = G.A., *"E lasciatemi divertire": Palazzeschi e la sua poesia giovanile*, «The Italianist», 14, pp. 70-95.
Adamo 2001 = G.A., *Osservazioni sull'iter variantistico delle poesie giovanili di Aldo Palazzeschi*, «Strumenti critici », XVII, gennaio 2002, 1, pp. 19-44.
Anceschi 1961 = L.A., *Le poetiche del Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, parte V.

37. Per questo aspetto si veda Contini 1970, 225-26: «Inoltre, se Pascoli, usa elementi sprovvisti di semanticità, come sarebbero interiezioni, le quali non contengono una nozione, d'altra parte gli accade pure, all'interno di questa sua innovazione, di simulare, se così è permesso di dire, un uso semantico dell'interiezione e dell'onomatopea. C'è, nel suo uso dell'onomatopea, un equivoco o un compromesso [...] tra linguaggio non semantico e semanticità del linguaggio».

Anceschi 1972 = L.A., *Saggi di poetica e di poesia*, Bologna, Boni.

Artioli 1975 = M.A. (a cura di), *Marinetti, Futurismo, Futuristi. Saggi e interventi. Lettere inedite di Gian Pietro Lucini ad Aldo Palazzeschi*, Bologna, Boni.

Bagatti 1985 = F.B. (a cura di), *Difetti*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

Bagatti 1986 = F.B., *Per un'indagine sulle varianti del primo Palazzeschi poeta*, «Autografo », 7, pp. 27-43.

Bausi e Martelli 1993 = F.B. e M.M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

Beccaria 1971= G.L.B., *Poesia e parodia in Palazzeschi*, in Id., *Ricerche sulla lingua poetica del primo Novecento*, Torino, Giappichelli, pp. 143-168.

Beltrami 1991 = P.G.B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Bertinetto 1981 = P.M.B., *Strutture prosodiche dell'italiano*, Firenze, Accademia della Crusca.

Bertone 1986 = G.B., *Ricerche primonovecentesche: Boine, Palazzeschi, Campana*, in Id., *Appunti e nozioni di metrica italiana*, Genova, Bozzi, pp. 85-120.

Contini 1970 = G.C., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi (si citano: *Il linguaggio del Pascoli*, pp. 219-245 e *Innovazioni metriche tra Otto e Novecento*, pp. 587-599.

De Maria 1986 = L. De M., *La poesia di Aldo Palazzeschi. Primo e secondo tempo*, in Id., *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

De Robertis 1958 = G. De R., *Palazzeschi. Poesie*, in Id., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier.

Di Girolamo 1976 = C. Di G., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.

Elwert 1981= W.T.E., *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier.

Falqui 1947 = E.F. (a cura di), *Difetti*, Milano, Garzanti.

Fubini 1962 = M.F., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, Firenze, Le Monnier.

Gavazzeni 1985 = F.G., *Perizia metrica della Figlia di Iorio*, in *La figlia di Iorio, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi Dannunziani*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 24-25 Ottobre, pp. 72-98.

Gorni 1993 = G.G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.

Güntert 1974 = G.G., *Poesia e vita in Palazzeschi*, «Il Verri», 6, pp. 32-57.

Lasala 1993 = G.L. (a cura di), *L' Incendiario*, Bari, Palomar.

Lepri 1991 = L.L., *Il funambolo incosciente: Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Olschki.

Lucini 1972 = G.P.L., *Il verso libero* [1908], ristampato a cura di M. Artioli, Torino, Paravia.

Lugnani 1983 = L.L., *La prima raccolta di Palzzeschi ovvero l'Apocalisse per scherzo*, «Linguistica e letteratura», VIII, n. 1-2, pp. 81-151.

Mengaldo 1975 = P.V.M., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli (si citano: *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni*, pp. 111-160, e *Su una costante ritmica della poesia di Palazzeschi*, pp. 217-41).

Mengaldo 1978 = P.V.M., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.

Mengaldo 1991 = P.V.M., *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 27-74.

Mengaldo 1994 = P.V.M., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Modena 1988 = A.M., *Palazzeschi: il difetto dell'eccesso*, «Autografo », Giugno 1988, 14, pp. 13-36.

Pazzaglia 1972 = M.P., *Figure ritmiche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*, «Lingua e stile», VII, pp. 47-80 (ristampato in Pazzaglia 1974, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, pp. 77-127).

Pieri 1980 = P.P., *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Pàtron.

Prestigiacomo 1978 = P.P., *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, Milano, Mondadori.

Saccone 1987 = A.S., *L'occhio postumo. Palazzeschi debuttante*, in *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori.

Sanguineti 1977 = E.S., *Palazzeschi tra Liberty e Crepuscolarismo*, in Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, pp. 80-105.

Sanguineti 1984 = E.S., *Govoni tra Liberty e Crepuscolarismo*, in A. Folli (a cura di), *Corrado Govoni, Atti delle Giornate di Studio, Ferrara, 5-7 maggio 1983*, Bologna, Cappelli, 1984.

Savoca 1979 = G.S., *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo, Flaccovio.

Savoca 1993 = G.S., *Concordanza delle poesie di Aldo Palazzeschi*, Firenze, Olschki.

Vinal 1997 = S.V., *Parody in Palazzeschi's 'La passeggiata'*, «The Italianist» Special Supplement, *In amicizia. Essays in honour of Giulio Lepschy*, a cura di Z.G. Baransky e L. Pertile, 17, pp. 273-303.

Luca Serianni

TOMASI DI LAMPEDUSA. NOTE DI LETTURA[1]

A Mario Scotti

Pochi scrittori, come l'autore del *Gattopardo*, si prestano a incarnare il classico caso letterario: dall'iniziale incomprensione al successo *post mortem*, alla stessa fisionomia dello scrittore: un personaggio fuori tempo – più che per la struttura narrativa e la compagine stilistica del suo capolavoro – per le vicende della sua formazione intellettuale, appartata e concentrata, dilatata in tempi di lettura e di studio difficilmente concessi a un uomo (e sia pure a un aristocratico siciliano bastantemente agiato) di pieno Novecento.

È un caso letterario che non si è esaurito nel bagliore di una straordinaria fortuna presso il pubblico. La bibliografia esistente su Tomasi è ormai rilevante e comprende anche notevoli contributi scritti da linguisti, in particolare da Salvatore C. Sgroi[2] e da Nunzio La Fauci.[3] Ma credo

1. Le opere di Tomasi saranno citate dall'edizione dei "Meridiani": Tomasi di Lampedusa 1997 (che, per *Il Gattopardo*, com'è noto, si fonda sulla ricopiatura autografa del 1957 e non sul dattiloscritto di Francesco Orlando, con correzioni d'autore, dell'anno precedente).

2. Cfr. Sgroi 1998.

3. Cfr. in particolare La Fauci 1993 e La Fauci 1994. Il secondo saggio, con altri scritti sullo stesso tema, è stato rifuso dall'autore nel capitolo *Del "Gattopardo"(e dintorni)*, in La Fauci 2001a, 73-149 L'ultima tappa di questo intenso lavoro di analisi linguistica del critico sul *Gattopardo* è costituita da La Fauci 2001b.

che qualcosa resti da dire sulla prassi scrittoria di Lampedusa, anche alla luce di quel che si ricava dai suoi scritti letterari.

Nella bella edizione dei "Meridiani" la parte quantitativamente più cospicua (pp. 525-1845) è rappresentata dal testo delle lezioni che Tomasi redasse per un solo allievo, Francesco Orlando, e alle quali assistettero occasionalmente anche altri interlocutori.[4] Lo stesso curatore Lanza Tomasi ha messo in relazione il saggista e il narratore, accomunati da un medesimo «stile di esposizione» e dal gusto dell'aneddoto incisivo: «Si vede lo scrittore torrenziale, sempre ricco di materiale, capace di trasformare un'informazione in racconto».[5] Ma le lezioni sulle due più amate letterature straniere possono servire anche per fare emergere alcune linee di gusto (se non addirittura di poetica) che all'incirca nello stesso periodo[6] si manifestano nel romanzo.

È ben nota la scarsa considerazione di Tomasi per la letteratura nazionale, specie moderna e contemporanea. Nel suo penetrante *Ricordo* dedicato allo scrittore, Francesco Orlando afferma di non avergli mai sentito fare i nomi di De Roberto, Verga o Svevo;[7] né molto meglio va con i classici, se pensiamo alla vera e propria antipatia per l'Ariosto, scrittore «senza interiorità», incapace di rappresentare la dimensione temporale, fornito solo di una «rozza tecnica» e occupato in «fanfaluche»;[8] o all'insofferenza per il Tasso, il cui monumento letterario – scriveva in un saggio giovanile del 1926 – «già tanto adorno di lampade adoranti, giace in rovina».[9] Si salvano il Leopardi, contrapposto all'Ariosto[10] e considerato superiore

4. Cfr. G. Lanza Tomasi, in Tomasi di Lampedusa 1997, 547 ss.

5. Ivi, 553.

6. Ricordiamo che *Il Gattopardo* fu cominciato alla fine del 1954, la *Letter. inglese* fu completata nel settembre dello stesso anno, in undici-dodici mesi di lavoro, mentre «la prima menzione riferibile» alla stesura della *Letter. francese* risale al gennaio del 1955: cfr. ivi, pp. 5, 549, 1333.

7. Orlando 1996, 38.

8. Cfr. rispettivamente *Letter. inglese*, p. 1229 e *Letter. francese*, pp. 1798 e 1802. Dell'avversione per l'Ariosto (una «strana eccezione» nell'apprezzamento di Tomasi per ogni «scrittore di qualche rilievo nella storia letteraria occidentale e russa») parla anche Orlando 1996, 17.

9. Cfr. Tomasi di Lampedusa 1997, 469.

10. Cfr. *Letter. inglese*, p. 1020: l'Ariosto «ha creato un mondo, Leopardi, invece, no. Eppure bisognerebbe esser ciechi per non capire che fra l'uno e l'altro corre, nella gerar-

a Wordsworth come «descrittore della natura»,[11] e il Manzoni, incluso in quei cataloghi di grandi poeti tanto cari alla frenesia classificatoria e valutativa di Tomasi e ammirato per la sua arte dell'implicito, che in un caso (quello delle parole riferite a Gertrude: «La sventurata rispose») lo fanno passare avanti persino all'ammiratissimo Stendhal.[12] Petrarca è omaggiato da lontano, senza dimenticarne l'asserita nefasta influenza sulla lirica successiva.[13] Anche Dante – un poeta che Orlando non ricorda di avergli mai visto in mano nel caffè Mazzara, sede privilegiata della sue letture e, poi, della stesura del romanzo[14] – è celebrato, si direbbe, più per tributo di onore a un mito letterario indiscusso, che non per intima consonanza emotiva. Da una parte Tomasi lo considera il primo dei grandi poeti metafisici (collocando John Donne sùbito dopo di lui)[15] e il «modello massimo» di «pensatore dotato della percezione poetica»;[16] dall'altra, fa trapelare la propria freddezza per il poeta della *Commedia* quando si rammarica del fatto che «Milton appa[ia] lontano, assai più degli elisabettiani, quasi quanto Dante».[17]

Ora, se è doveroso ammettere che un influsso più o meno consapevole della tradizione letteraria italiana possa aver agito anche indipendentemente da una menzione esplicita del critico,[18] è un fatto che, sia nelle

chia dei poeti, la stessa differenza che, nella gerarchia dei marinai, corre tra l'Ammiraglio e il mozzo».

11. Ivi, p. 906.

12. Cfr. rispettivamente *Letter. inglese*, p. 1020 e *Letter. francese*, pp. 1636 e 1772. Ma quella di Tomasi è un'ammirazione intermittente; di fronte all'umorismo manzoniano, ad esempio, egli ostenta sprezzante freddezza: a differenza degl'inglesi, noi italiani «siamo costretti a fingere di sbellicarci per l'umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio e a trovare Ariosto divertentissimo» (*Letter. inglese*, p. 1167).

13. E che Tomasi deplora con la sua caratteristica dismisura di giudizio: «Sappiamo, noi, quanto deleteria fosse, in Italia, l'influenza di questo grandissimo poeta e come essa uccidesse la lirica nel Quattrocento e nel Cinquecento e nel Seicento e nella prima metà del Settecento (una di quelle "uccisioni" dei generi letterari, completa, assoluta, sino al funerale e alla putrefazione – questo fu il Seicento italiano – quali si riscontrano nella nostra davvero strana letteratura)» (*Letter. inglese*, p. 705).

14. Cfr. Orlando 1996, 37.

15. *Letter. inglese*, p. 720.

16. Ivi, p. 1284.

17. Ivi, p. 756.

18. Arnaldo Di Benedetto, ad esempio, ha additato un'eco di De Roberto nella scena del rosario che apre e chiude la prima parte del *Gattopardo*: cfr. Di Benedetto 1993, 64.

pagine letterarie (per loro natura aperte a prelievi e ammiccamenti intertestuali) sia nel romanzo, i sedimenti lasciati dagli scrittori nazionali sono alquanto scarsi. E questo mi pare notevole: che il campione del tradizionalismo narrativo, insensibile alle correnti letterarie contemporanee e alle loro sperimentazioni linguistiche (dal neoralismo all'espressionismo di Gadda, che proprio nel 1957, l'anno in cui Tomasi ricopiava il romanzo, pubblicava il *Pasticciaccio*), sia così catafratto rispetto alla tradizione.

Del poco che m'è capitato di notare (non sarà tutto, naturalmente; ma certo è molto dell'esistente) si può menzionare una citazione dantesca virgolettata,[19] che ritorna due volte – segno di un deposito memoriale ben radicato, ma anche del limitato repertorio delle masserizie dantesche disponibili – in due diversi luoghi di *Letter. franc.* (pp. 1456 e 1613): e precisamente nel ritratto di Blaise de Montluc («Bruttissimo, asciutto, vivacissimo, dotato di un ardire pazzesco, ma anche assai abile negli intrighi e nelle "coperte vie"»; e la citazione appare pertinente, tenendo conto che il verso dantesco è messo in bocca a un «uom d'arme» come Guido da Montefeltro); e, questa volta senza nessuna funzionalità espressiva, a proposito di Racine, definito «un vero "maneggione" della letteratura»: «Tutte queste "coperte vie" portarono finalmente alla rappresentazione di una sua tragedia, pessima, *La Thébaïde*». Molto più interessanti, perché situati a un livello più profondo di rielaborazione, due riecheggiamenti manzoniani rinvenibili nel *Gattopardo*.

Il primo si trova in una pagina famosa, in quel colloquio tra il Principe e Chevalley in cui viene come distillato lo scetticismo politico e antropologico del protagonista (l'atteggiamento ideologico che poi sarebbe entrato nel lessico comune come *gattopardismo*);[20] «Adesso – dice il Principe verso la fine del colloquio – anche da noi si va dicendo in ossequio a quanto hanno scritto Proudhon e un ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome, che la colpa del cattivo stato delle cose, qui e altrove, è del feudalesimo» (p. 177). Il gioco consiste nell'ammiccare al lettore, che riconosce facilmente il nome di Marx, attribuendone una conoscenza approssimativa a Don Fabrizio (che è anche un modo per prendere le distanze, in forma elegantemente indiretta, dall'ideologia marxista):[21] è difficile non pensare al cap. VII dei *Promessi Sposi* in cui il narratore, a proposito dell'imminente tentativo di matrimonio segreto, osserva, celiando sul nome di

19. Da *Inferno*, XXVII, 76.

20. Cfr. Vanvolsem 1998, e anche, per altri termini corradicali, La Fauci 1993, 1154-59. Sull'arbitrarietà di fare del gattopardo-don Fabrizio un campione del gattopardismo cfr. però La Fauci 2001a, 82-101.

21. Sull'atteggiamento politico di Tomasi cfr. Orlando 1996, 61.

Shakespeare: «Tra il primo pensiero d'una impresa terribile, e l'esecuzione di essa, (ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno) l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure» (p. 161 ediz. Caretti; qui il gioco è tutto letterario, giacché il Manzoni allude, sorridendone, a una celebre definizione di Voltaire).

Il secondo è in margine a un altro colloquio dai risvolti ideologico-politici, quello tra il Principe e don Ciccio Tumeo; questa volta è il narratore a commentare il machiavellismo dei conterranei: «i Siciliani (di allora) finivano con l'uccidere l'ammalato (cioè loro stessi), proprio in seguito alla raffinatissima astuzia che non era quasi mai appoggiata a una reale conoscenza dei problemi o, per lo meno, degli interlocutori» (p. 106). La precisazione temporale *di allora*, per giunta posta tra parentesi, ha lo scopo apparente di suggerire che la situazione nel pieno Novecento sia del tutto mutata, ma ribadisce invece antifrasticamente l'immutabilità, e l'immedicabilità, delle cose. Allo stesso modo il Manzoni, nel cap. VIII del romanzo, dopo il fallito tentativo dei due promessi, si concede una riflessione: Renzo «ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio [...] parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo» (*I Promessi Sposi*, p. 171 ediz. Caretti; l'ostentata *correctio* vuole ribadire, anche qui, la difficoltà d'ogni tempo, per gli esseri umani, di raggiungere la verità senza lasciarsi traviare dalle apparenze).

Dai saggi emerge in modo caratteristico l'antipopolarismo di Tomasi (in sintonia con la sfiducia nella democrazia che circola nelle pagine del romanzo).

Significativa una tirata contro la letteratura di consumo inglese, di cui pure Tomasi – per una sorta di bulimia collezionistica – vanta la conoscenza: «Sgrammaticati, illogici, isterici, ignoranti, fatui, snob, pietosi insomma, essi sono il ritratto di Demos, nostro sovrano e padrone. Occorre conoscerli».[22] Comprensibile – e largamente condivisa dagli intellettuali del tempo – l'etichetta di «assai volgare» riferita a un film di Totò,[23] mentre più notevole è il pregiudizio contenutistico che porta Tomasi a disprezzare le opere incentrate sulla figura di Masaniello, a par-

22. *Letter. inglese*, p. 776. Il dichiarato narcisismo intellettuale per le proprie sterminate letture emerge varie volte da *Letter. inglese*, per esempio a proposito delle opere di Walter Scott («Posso dire, non senza orgoglio, lo confesso, che le ho lette tutte e che mi ci son divertito»: p. 976) o di un minore del primo '800, Robert Southey, i cui volumi di poesie gli erano stati sconsigliati da un inglese: «Il risultato della lettura confermò la saggezza del vecchio. Illeggibili, da capo a piedi. Illeggibili, ma letti (da me)» (p. 986).

23. Ivi, p. 801.

tire dal «drammone» di D'Urfey, che inizia «quella vena d'interessamento per il lazzarone che si trova a intervalli in tutta la letteratura inglese; vena alla quale l'intrinseca volgarità del soggetto ha sempre impedito di produrre checchessia di notevole».[24] E c'è poi, ribadita quasi ossessivamente, l'incomprensione per il melodramma, al quale Tomasi attribuisce la colpa di avere impoverito e reso angustamente provinciale la cultura italiana.[25]

Nel *Gattopardo* arie d'opera accompagnano momenti variamente ironizzati dal narratore: ora si tratta di sottolineare caricaturalmente il volonteroso spirito unitario di un generale, «uno sveltissimo toscano sui trent'anni, chiacchierone ed alquanto fanfaronesco», il quale «in omaggio alla Sicilia, si era arrischiato al "Vi ravviso o luoghi ameni»;[26] ora di marcare la distanza tra l'aristocraticità di don Fabrizio e la volgarità, o l'ingenuità, del popolo: all'arrivo dei Salina a Donnafugata «la banda municipale attaccò con foga frenetica "Noi siamo zingarelle" primo strambo e caro saluto che da qualche anno Donnafugata porgeva al suo Principe» e poco dopo, quando don Fabrizio e gli altri entrano in Chiesa per il rituale *Te Deum*, «don Ciccio Tumeo, giunto col fiato grosso ma in tempo, attaccò con passione "Amami, Alfredo"».[27] Se in questi ultimi due casi l'ironia nasce dal carattere totalmente irrelato del brano musicale rispetto alla situazione, torna ad essere pienamente funzionale al contesto narrativo la scelta dell'aria intonata da un organetto sotto le finestre dell'albergo in cui il Principe sta morendo: si tratta della donizettiana «Tu che a Dio spiegasti l'ale», ossia di un canto che celebra la potenza purificatrice della morte (in stridente contrasto, dunque, con quel che vale per don Fabrizio: un ben misero bilancio delle gioie godute e sinistri presagi sul futuro della famiglia). Tomasi sottolinea qui la sua adesione al punto di vista del personaggio attribuendogli un pensiero che avrebbe ben potuto figurare nei propri saggi letterari: «quel che rimaneva di Don Fabrizio pensò a quanto fiele venisse in quel momento mescolato a tante agonie in Italia da queste musiche meccaniche».[28]

24. Ivi, p. 805.

25. Delle tante citazioni possibili (cfr. *Letter. inglese*, pp. 658, 847, 899, 955, 961, 977, 1076, 1135, 1169, 121, 1225; *Letter. francese*, pp. 1561, 1739), basterà ricordare l'ultima – valorizzata anche da Lanza Tomasi, in Tomasi, *Opere* cit., p. 1348 – in cui il melodramma è paragonato all'«odore pestilenziale» che emana da un topo morto, una «minuscola carogna» che è difficile scovare.

26. *Il Gattopardo*, p. 62. Ma l'inserimento di questa citazione risale a Francesco Orlando: Tomasi aveva scelto in un primo tempo *Ah! non credea mirarti*, vale a dire un'aria da soprano; avvertito dell'incongruenza, lo scrittore «volle allora un altro suggerimento belliniano; adottò seduta stante *Vi ravviso, o luoghi ameni*, che dava all'"omaggio alla Sicilia" un ironico secondo senso» (Orlando 1996, 71).

27. *Il Gattopardo*, pp. 64 e 67.

28. Ivi, p. 233. Si aggiunga infine, come irrisione indiretta antioperistica, la storia del

Dai *Saggi* emerge anche un altro aspetto, questa volta in negativo: lo scarso interesse per gli aspetti linguistici della letteratura inglese e di quella francese. È un dato non congruente con quel che ci si aspetta in un romanziere d'impianto tradizionale, che è piaciuto immaginare custode dell'italiano aulico, o comunque sensibile alla lingua italiana classica. Di ciò occorrerà tener conto accostandosi alla lingua del romanzo: non c'è dubbio che l'attenzione alla compagine espressiva ne sia uno stigma (al punto che qualcuno ha parlato di «poetico amore per le parole»);[29] ma d'altra parte la convivenza di registri diversi e anche la mancanza di un chiaro orientamento stilistico nelle pur numerose varianti[30] invitano a porre su diverse basi la sensazione – indubbia – di una continuità anche per le scelte linguistiche (oltre che per l'orchestrazione narrativa, diretta dal canonico autore onnisciente), con l'italiano letterario. Ma di questo più avanti.

Le osservazioni sulla lingua e sullo stile degli autori sono rare in *Letter. inglese*, quella più amata ed estesamente letta (in *Letter. francese* ripetono consolidati giudizi manualistici).[31] Ma, soprattutto, si tratta di valutazioni francamente ingenue, vòlte a segnalare generici difetti stilistici o a negarne la rilevanza nel giudizio estetico di un autore. Così, per Anthony Trollope per il quale si ricorre alla nozione, tanto impalpabile quanto estrinseca, di «labilità stilistica»;[32] o per Conrad, il cui stile «Un po' inesatto, un po' incompiuto, un po' "da forestiero"» è l'occasione per una delle tante tirate esterofile.[33]

In questa carrellata sui saggi critici, lascio da ultimo quello che è forse il passo più noto, posto all'inizio di *Letter. francese*, là dove Tomasi, confrontando Rabelais e Calvin (Calvino), allude alla propria «teoria sui grassi e sui secchi».[34] Di questa teoria parla anche Orlando, in un passo molte volte ricordato, o comunque utilizzato, dalla critica. Gli scrittori

nome *Bendicò*, il cane di casa Salina, nome che «si rifà a due versi del libretto del *Rigoletto* ("Ah! ah! rido *ben di core* – ché tai baie costan poco...")»: cfr. Orlando 1996, 73.

29. Tedesco 1991, 15.

30. Cfr. soprattutto Sgroi 1998; qualche indicazione anche in Salvestroni 1971, 225 ss.

31. Cfr. Lanza Tomasi, in Tomasi di Lampedusa 1997, 1342-43.

32. *Letter. inglese*, p. 1073.

33. Ivi, p. 1233 («Ma se gli inglesi gli hanno perdonato alcune manchevolezze linguistiche non vedo perché dovremmo arricciare il naso noi che per ogni errore commesso da lui ne commetteremmo cento»).

34. *Letter. francese*, p. 1383.

"grassi" esprimono tutti gli aspetti e tutte le sfumature di quanto vanno dicendo; sottraggono al lettore la responsabilità di dedurre e sviluppare lui stesso a partire dalle loro parole, perché tutto risulta già dedotto e sviluppato in esse. I "magri" invece vanno letti addossandosi di buona voglia questa allettante responsabilità; il senso delle loro pagine succinte domanda segretamente di essere integrato dalla collaborazione del lettore; in loro il non detto è più succoso del detto e non è meno preciso, perché un'arte sapiente ed allusiva avvia infallibilmente ad esso il lettore perspicace.[35]

Allo stesso Orlando risale un'importante osservazione che sarebbe stata ripetuta spesso, con qualche variazione sul tema.[36] Lo stile del *Gattopardo*

era "grasso" e non "magro"; era cioè ricco e non povero di aggettivi, opulento e non parco nelle descrizioni, completo e non allusivo nelle analisi, e non meritevole dunque delle sue lodi preferite: secchezza, sobrietà, indiretta evocazione.[37]

Un invito più o meno esplicito a superare la dicotomia si deve a Romano Luperini per il quale Tomasi, almeno nel modo di rappresentare i tempi della narrazione, riuscirebbe ad essere insieme "magro" e "grasso"[38] e soprattutto a Nunzio La Fauci: il linguista siciliano, al termine di un suo saggio intitolato proprio al «Gattopardo implicito», auspica una rilettura del romanzo che «proceda ad un'analisi della sua concreta testualità linguistica, per cogliere la soggiacente rete di opposizioni e di correlazioni che ne sostiene la *ratio* narrativa, meno banale e ben più pregnante di quanto finora non sia stato ritenuto anche dai più benevoli lettori».[39]

In effetti, appaiono francamente inadeguate alcune formule critiche adoperate per esemplificare l'asserita "grassezza" di Tomasi scrittore: da quelle, apparse all'epoca della pubblicazione, di chi in piena stagione neorealistica mostrava totale incomprensione per un romanzo come *Il Gattopardo*;[40] a quelle usate più tardi in un saggio peraltro pregevole per informazione ed equilibrio come l'*Invito* di Buzzi.[41]

35. Orlando 1996, 45-46.
36. Cfr. ad esempio Buzzi 1972, 47; Di Benedetto 1993, 49; Pagliara 1998, 170.
37. Ivi, p. 75.
38. Luperini 1997, 138.
39. La Fauci 1994, 68. Si veda anche Id. 2001b, specie pp. 29-38.
40. La lingua di Lampedusa sarebbe «manierata, vecchia e scadente» (Addamo) o «inficiata da barocchismi e preziosità mortificanti» (Caddeo): le due testimonianze sono citate in Salvestroni 1971, 224.
41. Ad esempio: «la sua aggettivazione è sovente gratuita e declamatoria»; «Niente di

Raccogliendo lo spunto di N. La Fauci, orienteremo la nostra analisi su una componente assai esposta letterariamente, che parrebbe nascere da un gusto decorativo e passatista, ma che invece risponde a una funzionalità precisa, per quanto dissimulata: si tratta dell'invenzione figurale, incardinata sulla similitudine e sulla metafora.[42]

Leggiamo alcuni esempi dal *Gattopardo*, cominciando dalla parte prima, dove si descrive un sontuoso pranzo in casa Salina:

> Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum. Questo era il dolce preferito di don Fabrizio e la Principessa, riconoscente delle consolazioni ricevute, aveva avuto cura di ordinarlo la mattina di buon'ora. Si presentava *minacciosa*, con quella sua forma di *torrione* appoggiato su *bastioni* e *scarpate*, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da *scalare*, presidiata da una *guarnigione* rossa e verde di ciliegie e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaio vi si affondava con stupefacente agio. Quando la *roccaforte* ambrata giunse a Francesco Paolo, il ragazzo sedicenne ultimo servito essa non consisteva più che di *spalti cannoneggiati* e di *blocchi divelti*. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della *guarnigione* multicolore, il Principe se la era goduta assistendo allo *smantellamento* della *fosca rocca* sotto l'*assalto* degli appetiti. Uno dei suoi bicchieri era rimasto a metà pieno di Marsala; egli lo alzò, guardò in giro la famiglia fissandosi un attimo più a lungo sugli occhi azzurri di Concetta e «alla salute del nostro Tancredi» disse. Bevve il vino in un solo sorso. Le cifre F.D. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più.[43]

Nelle pagine precedenti lo scrittore aveva sottolineato a più riprese il sopravvenuto buonumore del principe, dovuto in gran parte alla convinzione che l'incalzare degli eventi politici non avrebbe per l'immediato comportato conseguenze per il suo ceto: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi» gli aveva detto poche ore innanzi Tancredi,[44] e don Fabrizio aveva presto capito il senso profondo di quelle parole, traendone una ragione in più per ammirare l'acutezza del nipo-

meno stendhaliano di questo linguaggio tutto ghirigori e pennacchi»; «quella sfiducia nel sostantivo che così spesso caratterizza la prosa poco stendhaliana di Lampedusa» (Buzzi 1972, 88, 89, 100).

42. «Mi piacciono i paragoni» riconosceva Tomasi in un passo di *Letter. francese*, p. 1812 (il passo è richiamato anche da Di Benedetto 1993, 44, che vi vede giustamente «una particolarità propria anche del suo stile narrativo»).

43. *Il Gattopardo*, pp. 52-53 (corsivi miei).

44. Ivi, p. 39.

te. Ora, l'esuberanza espressiva che sfaccetta l'ampia similitudine gastronomico-militare in una serie di immagini particolari ha una sottile implicazione metaforica. Il dolce via via consumato dai commensali si trasforma nello stato borbonico smantellato o lasciato smantellare dagli stessi sudditi. Rivelatore mi sembra il brindisi rivolto a Tancredi, ossia a colui che interpreta anche operativamente, attraverso un personale impegno di soldato, il nuovo corso risorgimentale, e soprattutto un particolare apparentemente marginale: le cifre F. D, cioè *Ferdinandus dedit* («in ricordo di una munificenza regale»),[45] non si leggono più una volta che il bicchiere è stato vuotato: il dolce e il vino stanno entrambi a rappresentare i simboli dell'antico regime ammainati con scettica disinvoltura dal principe.

Ancora all'àmbito militare rimanda la tela metaforica tessuta nella parte terza, quando Tomasi rappresenta la sosta meridiana durante la battuta di caccia tra don Fabrizio e Ciccio Tumeo, un episodio di cui abbiamo già ricordato le ricadute ideologiche:

> Sotto il sole costituzionale Don Fabrizio e don Ciccio furono poi sul punto di addormentarsi.
>
> Ma se una fucilata aveva ucciso il coniglio, se i cannoni rigati di Cialdini scoraggiavano già i soldati napoletani, se il calore meridiano addormentava gli uomini, niente invece poteva fermare le formiche. Richiamate da alcuni chicchi di uva stantia che don Ciccio aveva risputato via, le loro *fitte schiere* accorrevano, esaltate dal desiderio di *annettersi* quel po' di marciume intriso di saliva di organista. Si facevano avanti *colme di baldanza*, in disordine ma risolute: gruppetti di tre o quattro sostavano un po' a parlottare e, certo, esaltavano la *gloria secolare* e la prosperità futura *del formicaio n. 2* sotto *il sughero n. 4* della cima di monte Morco; poi insieme alle altre riprendevano la *marcia* verso il *sicuro avvenire*; i dorsi lucidi di quegli insetti *vibravano di entusiasmo* e, senza dubbio, al di sopra delle loro file, trasvolavano le note di un inno.
>
> Come conseguenza di alcune associazioni d'idee che non sarebbe opportuno precisare, l'affaccendarsi delle formiche impedì il sonno a Don Fabrizio e gli fece ricordare i giorni del plebiscito quali egli li aveva vissuti poco tempo prima a Donnafugata stessa [...][46]

Qui è lo stesso narratore a scoprire le carte, evocando le «associazioni d'idee» del suo protagonista e disseminando la descrizione di segnali uni-

45. Ivi, p. 29.
46. Ivi, pp. 104-5 (corsivi miei).

voci, attinti alla vita militare (*annettersi*, *marcia*; e il numero d'ordine di posizioni da tenere o di obiettivi da raggiungere: *formicaio n. 2*, *sughero n. 4*) o alla connessa retorica ideologica (*colme di baldanza*, *gloria secolare*, *sicuro avvenire*, *vibravano di entusiasmo*). Quanto al figurante principale, le formiche, è evidente l'accostamento con la massa dei votanti (ancor più livellata dai brogli elettorali che occultano i pochi *no* al plebiscito).

Il rapporto istituito tra le tradizionali figure retoriche e la soggiacente ideologia è una costante del romanzo. Si legga l'*incipit* della parte terza:

> La pioggia era venuta, la pioggia era andata via; ed il sole era risalito sul trono come un re assoluto che, allontanato per una settimana dalle barricate dei sudditi, ritorna a regnare iracondo ma raffrenato da carte costituzionali. Il calore ristorava senza ardere, la luce era autoritaria ma lasciava sopravvivere i colori, e dalla terra rispuntavano trifogli e mentucce cautelose, sui volti diffidenti speranze.
>
> Don Fabrizio insieme a Teresina ed Arguto, cani, e a don Ciccio Tumeo, seguace, passava lunghe ore a caccia, dall'alba al pomeriggio.[47]

Ancora una volta il quadro è occupato dai rivolgimenti politici. L'immaginosa indicazione climatica di un caldo temperato anticipa l'entrata di don Fabrizio, un "sole" (ovvio il riferimento ironico a Luigi XIV) costretto a limitare il proprio dominio assoluto; e l'indicazione nominativa di Teresina, Arguto e don Ciccio (con l'apposizione posposta al nome, come in un elenco burocratico) sembra indicare quali siano i residui sudditi fedeli su cui ormai don Fabrizio può contare.

L'ultimo esempio riguarda Angelica, questa specie di Mastro-don Gesualdo in versione femminile che, a differenza dell'eroe verghiano, riesce a riscattare le umilissime origini grazie alla sua avvenenza e alla sua accortezza. Ma il narratore, perlopiù attraverso le parole e i pensieri del principe, non dimentica mai l'estrazione della «nipote di Peppe 'Mmerda»; e, come al solito, preferisce farlo attraverso l'implicitezza di una costruzione metaforica. Nel ballo in casa Ponteleone Angelica suscita l'ammirazione universale:

> a qualche giovanotto, a dir vero, avrebbe potuto rincrescere di non aver dissepolto per sé una così bella anfora colma di monete; ma Donnafugata era feudo

47. Ivi, p. 93.

di Don Fabrizio e se egli aveva rinvenuto quel tesoro e lo aveva passato all'amato Tancredi non si poteva rammaricarsene più di quanto ci si sarebbe amareggiati se avesse scoperto una miniera di zolfo in una sua terra: era roba sua non c'era che dire.[48]

Angelica è paragonata direttamente a un'anfora dissepolta colma di monete: paragone lusinghiero, da un lato, come quello che sottolinea la presenza di doti nascoste, non appariscenti, che dunque sembrano andare oltre l'incontestabile bellezza fisica della ragazza; ma d'altra parte l'immagine evoca la terra in cui quell'anfora si trovava prima di essere portata alla luce (cioè, fuor di metafora, la famiglia contadina di provenienza). Non solo: la successiva immagine della miniera di zolfo, che sopraggiunge a sottolineare il "valore" di Angelica, è sprovvista di ogni fascino: è un semplice riferimento mercantile, che richiama la brutalità di transazioni meramente economiche. Proprio nel momento della definitiva consacrazione di Angelica nell'olimpo della nobiltà siciliana, il narratore interviene a ricollocarne la posizione nella scala di valori sociali che le pertiene attraverso la scelta dei figuranti.

Lo stesso Tomasi invitava ad andare oltre la più o meno rutilante superficie del testo in due note lettere all'amico Guido Lajolo, scritte nel vivo della stesura del *Gattopardo*.[49] Oltre ad accogliere quella identificazione tra autore e protagonista che sarebbe venuta spontanea a tanti lettori del romanzo, Tomasi ne sottolinea il carattere implicito, allusivo, distaccato, tutti requisiti tipici dell'opera di uno scrittore "magro":

Tutto il libro è ironico, amaro e non privo di cattiveria. Bisogna leggerlo con grande attenzione perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto (lettera del 31.3.1955);

tutto vi è soltanto accennato e simboleggiato; non vi è nulla di esplicito e potrebbe sembrare che non succeda niente. Invece succedono molte cose, tutte tristi (lettera del 7.6.1956).

48. Ivi, p. 205.

49. Pubblicate a cura di Giuseppe Cassieri nel settimanale «L'Espresso» dell'8.1.1984, alle pp. 51-56 e parzialmente riprodotte da Zago 1987, 21-22, Vitello 1987, 229-230, La Fauci 1994, 68.

Non solo. In *Letter. francese* il profilo di Stendhal, il prototipo dell'ideale scrittore "magro", è disegnato con tratti che sembrano convergere con quelli di don Fabrizio: dal «delicato epicureismo», all'«affettuosa polemica [...] con il proprio tempo e con sé stesso», alla definizione «di uno scrittore che la delusione ha di già spinto verso la comprensione ironica, scritta con prestigiosa rapidità e brio non volgare».[50] E il carattere principale dei "magri", l'ironia, è – come è stato notato da più parti[51] – il fluido vitale del romanzo, che circola intensamente nei personaggi connotati in modo positivo e illuminati dalla simpatia dello scrittore.

Prima di tutto il principe, fin troppo dichiarato portavoce dell'autore;[52] e basterà ricordare un momento del colloquio con don Calogero – colloquio penoso perché don Fabrizio deve abbassarsi a chiedere la mano di Angelica per Tancredi – in cui egli è costretto a divenire «esplicito una volta tanto in vita sua».[53] Al principe si oppongono i personaggi a cui, per vari motivi, sono negati il distacco ironico, la dissimulazione dei sentimenti, la capacità di esprimersi attraverso allusioni che solo pochi possono cogliere. Può trattarsi dei paesani di Donnafugata, come don Ciccio quando asserisce che Angelica è diventata «una vera signora», «una signora completa» (ma don Ciccio – annota il narratore – «era insensibile alle sfumature»).[54] Oppure di un personaggio della "grande storia" come Garibaldi che, ferito ad Aspromonte dall'esercito italiano, risponde alle «scappellate, inginocchiamenti e baciamani» di quegli stessi che gli avevano sparato sorridendo «anche lui, di commozione e non già per ironia come gli sarebbe stato lecito (perché Garibaldi ahimé! era sprovvisto di umorismo)».[55]

50. *Letter. francese*, pp. 1781, 1784, 1786.

51. In particolare da Tropea 1996.

52. Nelle citate lettere a G. Lajolo, Tomasi sottolineava il facile parallelo: «gli amici che lo hanno letto [scil. il romanzo ancora inedito e incompleto] dicono che il Principe di Salina rassomiglia maledettamente a me stesso. Ne sono lusingato, perché è un simpaticone» (lettera del 31.3.1955); ancor più nettamente in due lettere successive: «il protagonista sono in fondo io stesso» (lettera del 7/6/1956), «il protagonista, Don Fabrizio, esprime completamente le mie idee» (lettera del 2/1/1957).

53. *Il Gattopardo*, p. 123.

54. Ivi, p. 120.

55. Ivi, p. 203. Secondo una testimonianza della vedova, Tomasi giudicava Garibaldi un grande condottiero, ma s'infastidiva dell'idealizzazione di cui era stato fatto oggetto oltre a disprezzarlo (comprensibilmente) come scrittore: cfr. Vitello 1987, 367 n.

Ma il personaggio del quale il narratore sottolinea con più costanza la «perpetua ironia» è Tancredi,[56] colui che rappresenta per il principe quel che il figlio adottivo dell'autore, G. Lanza Tomasi, rappresentava per Lampedusa.[57] È un'ironia, beninteso, che il più delle volte non si manifesta esplicitamente: una «sottaciuta ironia» è quella che, nella percezione del principe, emerge dall'intimità con cui Tancredi corrisponde al «fanciullesco fervore» dei commilitoni garibaldini;[58] ribocca di «sottintesa ironia» la lettera nella quale Tancredi incarica lo zio di domandare per lui in isposa Angelica;[59] è la «ritrosa ironia» di Tancredi che gli fa comprendere – a lui solo e sia pure «per un attimo» – il corteggiamento della morte da parte del principe.[60]

Il motivo dell'ironia, presente in tutta la partitura, diventa dominante nell'ottava sezione (la «Fine di tutto», come si leggeva nell'indice analitico del manoscritto). Com'è noto, questa parte appartiene al nucleo più antico del romanzo, ossia al dattiloscritto inviato da Lucio Piccolo al conte Federici nel maggio 1956 (insieme con le parti I, II e VII): segno che Tomasi non pensava di concludere il romanzo – o «ciclo di novelle» che fosse[61] – con la canonica morte del protagonista, come avviene in *Mastro-don Gesualdo* ad esempio, ma con un capitolo aggiuntivo che spostava l'azione nel tempo, nei temi e nei personaggi.

È uno spostamento che rischia di sbilanciare l'equilibrio del romanzo. La sua motivazione narrativa sta nella rivelazione di come l'episodio del convento violato, che aveva suscitato la sdegnata reazione di Concetta nei confronti di Tancredi di conserva con l'innamoramento di questo per

56. L'espressione si legge ivi, a p. 226 quando, davanti al principe moribondo, «la perpetua ironia [di Tancredi] si era adattata ad esser spazzata via dalla tenerezza».

57. L'accostamento, è noto, risale allo stesso Tomasi nella lettera al Lajolo del 7.6.1956. Anche i tratti di carattere apprezzati in Gioacchino («ironico, asciutto, orgoglioso»: lettera cit.; «è sarcastico, è indolente, ha un'accesa curiosità per le cose intellettuali, è pieno di spirito, ha una grande cattiveria superficiale e una certa bontà fondamentale»: lettera del 2.1.1957) sono quelli che lo scrittore incarna nel personaggio di Tancredi.

58. *Il Gattopardo*, p. 62.

59. Ivi, p. 99.

60. Ivi, p. 224.

61. Così si esprimeva Piccolo nella lettera al Federici, presentando il testo del cugino (cfr. Vitello 1987, 234).

Angelica,[62] non fosse se non una «frottola» inventata dal brioso giovanotto; di qui l'acuito e ormai irredimibile senso di desolazione che piomba su Concetta. Ma l'intero capitolo sembra stare un po' a sé; i personaggi sono del tutto nuovi (il senatore Tassoni, il Cardinale e gli altri ecclesiastici), oppure visti in una prospettiva affatto diversa: le sorelle di Concetta, Caterina e Carolina, nient'altro che nomi in precedenza, hanno acquistato lo spessore psicologico di vecchie zitelle bigotte; Angelica ha compiuto la sua metamorfosi sociale ed è ora una donna cólta e aggiornata, che «si era mimetizzata al punto da fare, intrecciandole e storcendole, quel gioco di mani che era una delle caratteristiche di Tancredi».[63] Che cos'è, dunque, che rende funzionale questo capitolo al restante organismo narrativo? È, se non m'inganno, la ripresa amplificata di quell'ironia distruttiva (e, qui, autodistruttiva) che circola sin dalle prime pagine. Un'ironia che può materializzarsi in due assunti.

Primo. Nell'ambiente dei Salina (nella Sicilia? nella vita?) le apparenze contano più della sostanza, labile, sfuggente, inconoscibile. Le apparenze assumono qui la realtà delle cornici che racchiudono le preziose reliquie, cioè di oggetti che per definizione sono meno importanti di ciò che in essi è incluso. «Vi erano», scrive Tomasi, abbandonandosi al suo tornito descrittivismo,

> cornici di argento scolpito e di argento liscio, cornici di rame e di corallo, cornici di tartaruga; ve ne erano di filigrana, di legni rari, di bosso, di velluto rosso e di velluto azzurro; grandi e minuscole, ottagonali, quadrate, tonde, ovali; cornici che valevano un patrimonio e cornici comperate ai magazzini Bocconi.[64]

Quando don Pacchiotti termina la sua ricognizione sull'autenticità delle reliquie, ammassa alla rinfusa in un cestino la «roba scartata», pronta per essere gettata nella spazzatura, cioè la quasi totalità delle reliquie venerate dalle sorelle; ma per le cornici ha un certo riguardo: «le cornici sono in ordine sul tavolo della cappella; alcune sono veramente belle».[65]

62. *Il Gattopardo*, pp. 85-87.
63. Ivi, p. 247.
64. Ivi, pp. 241-242.
65. Ivi, p. 256.

Secondo. Anche la continuità delle tradizioni e dei simboli si dissolve. In tanto mutare di personaggi e di psicologie, c'è qualcosa che nel capitolo finale vorrebbe ribadire il senso della continuità, così fortemente sentito dal principe: è il cane Bendicò, ormai imbalsamato e ridotto a un «mucchietto di pelliccia tarlata», che pure rappresenta per Concetta il «solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose».[66] Ma il romanzo si chiude con la rescissione anche di quest'ultimo filo: il volo dalla finestra di «quel che rimaneva di Bendicò»[67] assume un valore simbolico sovraordinato a quello della morte del principe; è la fine non di un uomo, bensì di un simbolo. Ma è un simbolo grottesco e deformato (*quel che rimaneva di Bendicò*), nel quale l'umorismo che circola in altre parti del romanzo si inasprisce: degna conclusione, col suo apparente *understatement*, di un libro che è «tutto ironico, amaro e non privo di cattiveria», proprio come scriveva Tomasi nella lettera al Lajolo del 31.3.1955.

Riferimenti bibliografici

Buzzi 1972 = G.B., *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia.

Di Benedetto 1993 = A. Di B., *Tomasi di Lampedusa e la letteratura (vedute parziali)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX, pp. 38-65.

Giarrizzo 1998 = G.G. (a cura di), *Tomasi e la cultura europea*. Atti del Convegno internazionale [Palermo, 25-26 maggio 1996], 2 voll., Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia.

La Fauci 1993 = N. La F., *Analisi e interpretazione linguistica del "Gattopardo"*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», cl. di Lettere e Filosofia, XXIII, 1993, 3-4, pp. 1145-1185.

La Fauci 1994 = N. La F., *Alla ricerca del Gattopardo implicito*, in Id. (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, Palermo, L'epos, pp. 53-73.

La Fauci 2001a = N. La F., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi.

La Fauci 2001b = N. La F., *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, Edizioni ETS.

66. Ivi, p. 245.

67. Ivi, p. 257. Colpisce il fatto che quest'espressione ripeta parole adoperate a proposito del principe morente («quel che rimaneva di don Fabrizio»: il passo è stato già citato a p. 290), quasi a ribadire un'ideale continuità tra la morte fisica del protagonista e la postuma distruzione della carcassa imbalsamata del cane prediletto.

Luperini 1997 = R.L., *Il "gran signore" e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, «Allegoria», IX, pp. 135-145.

Orlando 1996 = F.O., *Ricordo di Lampedusa* seguito da *Da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri [la prima ediz. del *Ricordo* apparve nel 1962].

Pagliara 1998 = M.P., *Lampedusa e il romanzo del Novecento*, in Giarrizzo 1998, vol. I, pp. 169-212.

Salvestroni 1971 = S.S., *La struttura e lo stile del "Gattopardo"*, «Filologia e letteratura», XVII, pp. 209-237.

Sgroi 1998 = S.C.S., *Variabilità testuale e plurilinguismo del "Gattopardo"*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia (= Giarrizzo 1998, vol. II).

Tedesco 1991 = N.T., *«Il sangue della nascita»*, ecc., in F. Musarra e S. Vanvolsem (a cura di), *Il Gattopardo* (= Atti del Convegno internazionale dell'Università di Lovanio, Lovanio – 13 maggio 1990), Leuven – Roma, Leuven University Press – Bulzoni, pp. 11-20.

Tomasi di Lampedusa 1997 = G.T. di Lampedusa, *Opere*, Introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, *I racconti*, *Letteratura inglese*, *Letteratura francese*, a cura di N. Polo, Milano, Mondadori [1995¹].

Tropea 1996 = M.T., *Il "Gattopardo" romanzo ironico e di insostenibile leggerezza*, in S.C. Sgroi e S.C. Trovato (a cura di), *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di N. Mineo*, Roma, Il Calamo, pp. 561-596.

Vanvolsem 1998 = S.V., *Sulla lingua del Gattopardo*, in Giarrizzo 1998, I, pp. 81-103.

Vitello 1987 = A.V., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio.

Zago 1987 = N.Z., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Marina di Patti, Pungitopo.

Serafino Aquilano, gli Strambotti *e la rima*

Già da tempo signore degli studi sull'Aquilano, Antonio Rossi, allievo del nostro caro padre Giovanni Pozzi, pubblica ora un'edizione degli *Strambotti*, in tutto 221 comprese le serie, che si lascia alle spalle quella, veramente troppo generosa e comprensiva nelle attribuzioni, della Bauer-Formiconi.[1] Ogni settore del lavoro del filologo – e poeta di spicco – svizzero appare degno d'ammirazione: dalla sobria ma sicura introduzione, al commento, pregevole soprattutto per il reticolo intertestuale (si sarebbe appena desiderato un maggior posto dedicato ai riscontri con Dante, v. ad es. 47, 8: «ch'io sol te guido a glorioso porto» e *Inf.* 15, 56: «non puoi fallire a glorioso porto», e d'altra parte qualche nota linguistica in più, come per *gotta* 'goccia' 50, 5 o per *pato* 'soffro' 136, 59), alla strenua *Nota al testo*, con relativo ampio *Apparato*, ai dettagliati *Indici*. Quanto al testo in sé, noto di passaggio che forse non sarebbe dispiaciuto veder segnate le dieresi, qua e là chiarificanti.

Ciò detto, per festeggiare l'edizione di testi comunque importanti culturalmente, e il merito del loro editore, mi limiterò in questa sede a qualche osservazione di carattere metrico, e specialmente rimico, tanto più che Rossi per parte sua non ne è affatto avaro, specie per quanto riguarda l'assetto delle rime, in una fascia apposita fra testo e commento. Tuttavia qualcosa si può aggiungere o rettificare, sempre per le rime, anche se il ventaglio rimico di Serafino è piuttosto convenzionale e ridotto, nell'assieme, spiccando piuttosto la propensione del versificatore a collocare in punta di verso parole estranee alla tradizione lirica come – che so – *liberale, reverso, voragine, leccarmi, sparecchia* 'libera', *ostinatione, gagliardamente, quinterno,* il che ha naturalmente riscontro all'interno del verso, cfr. ad es. *uva* 5, *magazzen* 23, *soldo* 49 ecc.

In primo luogo non credo sarebbe stato inutile segnalare gli effetti sulle rime di fenomeni sia settentrionali che centro-meridionali (come è noto l'Aquilano, per ragioni sia biografiche che culturali, pencola da entrambe le parti). Così a 4,

1. Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Parma, Guanda («Fondazione Pietro Bembo»), 2002.

7-8 *rosce* 'rosse' (l'editore non chiosa): *cognosce* è rima centro-meridionale; mentre saranno settentrionali *lume* : *fume* 38, 7-8 (e v. similmente 114^{2}, 2-4-6), *ricomenza* : *potenza* 200, 7-8, e lo è sicuramente, a 217, 2-4-6, *adolcisce* : *incrudelisce* : *scripse,* che torna solo se, oltre a ridurre la grafia latineggiante, si pronunciano nordicamente le *sc* come *s*; così ancora, e non solo graficamente, *faccio* : *straccio* 'strazio' : *caccio* 47^{8},1-3-5 e *discaccia* : *straccia* 'strazia' : *faccia* 113^{4},1-3-5 (tralascio naturalmente tutti i casi di coppie o serie con riduzione settentrionale delle intense, mentalmente ri-grammaticalizzabili). Infine sono comunque non toscane (niente anafonesi) le rime *contenta* : *penta* 132, 7-8, *fento* : *tormento* : *vento* 176, 2-4-6 e *affronta* : *ponta* 'punta' 194, 7-8 – e v. ad es. entro il verso *longo* 21, *ionga* ibid. e 70 (e qui, come per *aiaccia* 213 è da osservare il meridionalismo). Rossi appunta giustamente alcune poche ma non indifferenti rime 'siciliane'. Aggiungerei allora *ridi* : *credi* : *vedi* 73, 2-4-6 (per inciso, riducibile a perfezione solo per via di metafonesi non toscana). Altra volta l'editore classifica come 'siciliane' rime del tipo di *punto* : *gionto* : *compunto* 98, 1-3-5, o la diversa *illustri* : *monstri* : *illustri* (anche con equivocazione), e certo si può, ma per la prima categoria (esemplificabile p. es. ancora a 47^{10}, 113^{9}) va tenuta presenta l'implicazione con l'a-toscanità (assenza di anafonesi) di cui sopra, nonché il fatto che si tratta di rima imperfetta largamente attestata nella poesia settentrionale del tempo, diciamo da Boiardo in giù.

Come nell'uso dell'epoca, Serafino impiega le rime sdrucciole alquanto al di là della norma di Petrarca e poi dei petrarchisti, con risultante squilibrio, antilirico, della chiusa del verso: a volte isolatamente, a volte, che è più interessante, a coprire l'intero strambotto. Il num. 70 chiude con la rima sdrucciola *incudine* : *ingratitudine* (Rossi non segnala), preceduta da *victoria* : *gloria* : *memoria* e *satio* : *spatio* : *stratio*; a 113^{7} si hanno, segnalate dall'editore, rime in *-ivere* e ancora *-udine*, restandone apparentemente fuori una in *-icio* (*-itio*) – e noto che il seguente 113^{8} è tutto a rime incontestabilmente proparossitone; a 113^{12} l'editore indica le rime sdrucciole *-ibile*, *-orrere* ai vv. 1-6, cui seguono *officio* : *beneficio*; a 185, egualmente, sono notate le sdrucciole in *-issimo* e *-udine* ai vv. 1-6, cui tengono dietro *memoria* : *victoria*; infine a 203 Rossi nota le sdrucciole in *-enere,* alternate però e seguite da *stratio* : *spatio* : *satio* e *rabbia* : *gabbia*. A mio avviso, con qualche piccolo dubbio per l'ultimo distico citato, questi testi vanno considerati *interamente* sdrucciolati. Così le voci citate o simili sono infatti impiegate, per non guardar lontano, nelle egloghe quattrocentesche, o per retrocedere un po' in Nicolò de' Rossi, ed. Brugnolo, numm. 372, 413 o Fazio degli Uberti, *Dittamondo* IV x e svariate liriche. Quale che sia l'eziologia o giustificazione (in genere: latinismo), il fenomeno è fuori discussione; ed è noto quanto prenderà piede, con ogni licenza, nella melica ecc. successiva.

L'editore indica anche le rime identiche ed equivoche; aggiungerei p. es. *Tempo* : *tempo* 47,7-8 o *fora* : *fora* 216, 3-5. A me sembra che non siano meno

notabili le derivative (trascuro le inclusive, pure non rare), che ricorrono nell'Aquilano anche in combinazioni piuttosto interessanti: *assalto* : *salto* 36, *disterpi* : *sterpi* (più *serpi*) 39, *conturbo* : *deturbo* : *turbo* 47[5], *caccia* : *procaccia* 47[7], *acquiete* : *quiete* 98, *caldo* : *scaldo* 106, *dura* : *indura* 114[4], *expresso* : *presso* 123 ecc. ecc. Sarà poi una mia fissazione, ma mi sembra che le rime "paronomastiche" abbiano un rango retorico-stilistico non inferiore a quello delle combinazioni più normalmente riconosciute; e qui Serafino offre esiti ancor più notabili. Tralasciando in genere le più ovvie coppie bisillabiche, ecco *vele* : *fele* 1, *vola* : *viola* 3, *felice* : *phenice* ibid., *natura* : *matura* 5 e 148, *asprezza* : *altezza* 15, *attrista* : *acquista* 17, *divino* : *distino* 49, *consume* : *costume* 53 e 114, *sterpi* : *serpi* 72, *scorda* : *sorda* 80 e 113 , *dilecto* : *dispecto* 101 e *difecto* : *dilecto* 211, *grave* : *prave* 120, *sdegno* : *segno* (con *degno*) 206, e così via.

Si è accennato che in fatto di rime l'Aquilano non è onnipotente (quanti *-ore*, quanti *verde* : *perde*!). Ciò non gli impedisce però di servirsene per compattare o raddensare i singoli testi, e per legare testo con testo successivo: senza tralasciare del tutto le associazioni, per assonanza o consonanza, di due elementi (p. es. *-ero*, *-aro* 105, *-ecto*, *-ecchio* 109, *-enti*, *-enta* 141, *-ento*, *-anto* 212 e, connesso, *-amo*, *-anno* 211), punto lo sguardo su alcune trivalenti: *-erba*, *-era*, *-erde* 7, *-ara*, *-anca*, *-ace* 21, *-idi*, *-edi*, *-ede* 73, *-osso*, *-orno*, *-esso* 123, *-ato*, *-oro*, *-aro* 190, ecc.

Sarebbe interessante incrociare questi dati sulle rime con le figure di ripetizione che dominano all'interno di questi strambotti, e che l'editore segue, sia pure un po' sommariamente, nelle realizzazioni maggiormente esposte (v. particolarmente p. XXVIII): la tecnica polizianea e "cortigiana" dell'eco (nn. 115-17), la *geminatio*, anche in forma sistematica (nn. 20, 34, 40, 41...), l'anafora anche protratta; e poi ecco le semplici ripetizioni tematiche, come quella di «tempo» a 15, le *derivationes* come *duro-durezza* 16, 47, e infine le allitterazioni: fitte comunque ma se non vedo male tendenti a concentrarsi come ci si attende nel verso finale, spesso sentenzioso, ma meno ovviamente anche nei vv. 4 e 5, cioè alla cerniera fra le due quartine in cui di solito si riparte l'ottava di Serafino (assai più rare come è notevole le strutture a distici, mentre sono più rappresentate quelle 6+2, e il tutto sembra già indicare, grosso modo, una prevalenza dell'aspetto raziocinante, magari aforistico, su quello lirico e ancor più su quello "popolareggiante"). Un breve florilegio: 4, 5: «sai che tra spin non sta sempre la rosa», 7,5, 9,3, 10,5, 13,8, 14,2, 15,2, 24,8, 29,8, 30,8, 31,4, 35,5, 36,5, 39,4: «stan sotto i sassi e sotto aridi sterpi», e via dicendo. Anche da questo si vede che per Serafino lo strambotto tende al meccanismo unitario concettuale e arguto, che si raddoppia di una densità e compattezza fonica.

Il benemerito editore è anche attento a metter l'accento sulle connessioni formali intertestuali (legami *capfinidi* fra testi contigui, rime che rimbalzano da uno strambotto al successivo), s'intende quando abbia buoni motivi per credere

che consecuzione o serialità risalgano all'autore stesso. In effetti il fenomeno è cospicuo, e comporta di norma anche il ritorno di rimanti, oltre che di rime. Trascuro i tipi troppo ovvi con *-ore* o simili, e osservo ad es. quanto segue. I nn. 5 e 6 hanno in comune *-ale* nel distico finale, e *-ura* nel rimanente; la serie 13-16 presenta *-ezza* in varie posizioni; 41-42 espongono «a poco a poco» rispettivamente in chiusa del v. 8 e in apertura del primo, con relativo sistema di rime; in 44 e 45 si ripetono *-ente* e *-erra*; 60-61: in entrambi *-udo* in clausola; 65-66: entrambi, oltre a *-ore*, l'assonante (quasi rima) *-orte;* 87-88: *arriva,* in rima, v. 7 – *arrivo,* in rima, v. 1; 93-94: *-ora* in comune; 145-46: entrambi *-ale;* 168-69: entrambi *-orte,* con *morte* rispettivamente in apertura e in chiusa; 180-81: *-uma* in comune; 189-90: entrambi *-oro;* 194-95: *-era/-erra,* il quale ultimo rimbalza poi a 196; ecc. Chissà se questi dati non possano suggerire o rafforzare l'ipotesi che certe contiguità testuali siano volute dall'autore. Quel che è certo è che Serafino, pur non essendo un poeta primario, era un tecnico ben attrezzato.

Pier Vincenzo Mengaldo

Giovanni Nencioni, *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. XIII + 481.

Il Centro di ricerche informatiche per i beni culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa rende omaggio al decano degli studiosi della nostra lingua con questa raccolta di suoi saggi e interventi, inserita nella collana di *Strumenti e testi*. Il libro si articola in tre parti, una prima di *Saggi* su singoli autori o aspetti della storia letteraria e linguistica, una seconda su *La lingua nazionale*, una terza di *Profili e ricordi*; chiude una *Bibliografia* degli scritti di Nencioni fino al 2000. Pur nella spiccata occasionalità, gli oltre quaranta contributi raccolti nel volume, per la maggior parte risalenti agli anni '90, pochi al decennio precedente, gravitano chiaramente intorno a ben riconoscibili poli, strettamente legati alla biografia scientifica e intellettuale dell'autore, e che poi sono i grandi temi della lingua e della cultura nazionali, del rapporto tra identità nazionale e identità linguistica; le vicende dell'Accademia della Crusca come volano e laboratorio di questa identità; il ruolo di Firenze e della Toscana. Così è anche quando il fuoco dell'analisi si restringe sul singolo autore, che è il punto di vista dal quale in questa sede guarderemo al libro. È in proposito una dichiarazione programmatica quella che nel saggio su *La lingua in Giuseppe Giusti* prende spunto dalla preposizione del titolo: lingua *in* Giusti, non *di* Giusti, «sia per segnalare la pluralità di aspetti con cui essa compare nella sua scrittura, sia per sottrarla a una concezione strumentale, quasi fosse un mero utensile dello scrittore, e darle autonomia come a una entità dotata di storia e struttura proprie, con le quali lo scrittore ha da fare i conti» (p. 193). In questa dialettica è anche il senso della stilistica di questi saggi, in cui il particolare è sempre immesso in orizzonti di vasto respiro, nella rete di relazioni che ne fanno la storicità e l'individualità, e la scrittura si cristallizza volentieri in perentorie formule critiche (notevole, ad es., quella di «sublimazione all'introrso» della lingua poetica tradizionale nei *Canti* leopardiani, a p. 215).

Ma veniamo ai saggi, necessariamente per campioni e drastiche scelte. Il volume si apre nel nome di Dante, con due ampi studi (*Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, e *Struttura, parola (e poesia) nella* Commedia. *Impressioni di una lettura postrema*), in cui domina il tentativo di mettere a fuoco il rapporto tra ciò che l'A. chiama il «centripetismo» linguistico di Dante e l'orizzonte dichiaratamente "naziona-

le" della sua opera (col che si vede subito la forza di attrazione di quei poli tematici di cui sopra). Dal primo saggio non è ragionevole aspettarsi tanto elementi fattuali nuovi, quanto un bilancio, una prospettiva globale su un tema discusso, si può dire, da sempre (e anche – aggiungiamo – scivoloso, per la nota incertezza ecdotica che circonda il poema sacro). Scontato che l'esperienza «dilatata, comparativa e prospettica» dell'esilio non porta Dante ad alcuna soluzione di «sincretismo pluridialettale», alla Trissino, il contributo di quell'esperienza alla sua lingua andrà cercato a due livelli: il primo, più epidermico, riguarda il magro e non esattamente delimitabile bottino di dialettalismi evocativi, o «odeporici» (tipo l'*arzanà* di Malebolge). Il secondo, più basilare, tocca invece l'orientamento linguistico di Dante, e qui il prospettivismo dell'esilio si rivela decisivo, consentendogli di superare l'imperativo del *divertere a proprio vulgari* teorizzato nel *De Vulgari Eloquentia* e implicito nell'aristocratica sublimazione poetica della sua esperienza giovanile, e impostando, insomma, su nuove basi lo stesso rapporto del poeta con il proprio *dialetto*. L'argomento può poi essere ripreso in prospettiva per così dire ribaltata, come si fa nel secondo saggio, dove un materiale di scarto della filologia come i fraintendimenti dei primi copisti e commentatori ci restituisce, filtrato dall'acuto commento del critico, tutto lo sconcerto dei contemporanei di fronte a quella lingua nuova, radicata sì nel «parlar materno», ma «potenziata all'"ultimo suo" [...] così come nessuno pensava potesse diventare» (p. 24), aprendo scorci significativi sui modi della messa in lingua dell'esperienza ultraterrena, o detto altrimenti sullo stile dantesco. L'incomprensione tocca prevedibilmente i livelli linguistici, con la tendenza ad aumentare il tasso di popolarità (specie nei codici toscani: ma su questo punto, come su alcuni rilievi fonomorfologici del saggio precedente pende la solita spada dell'assenza di autografi). Più spesso colpisce la parola inusitata, pescata da Dante in zone periferiche della lingua o da lui stesso introdotta nel volgare: non si tratta solo dei raffinati latinismi (*pleniluni*, *antelucani*, *plaga* [del cielo], *concolori* ecc., tutti neologismi danteschi variamente storpiati nella tradizione), o dei tipici parasintetici, ma anche di schietti volgarismi, come il capo *pesol*, 'penzolo', di Bertran de Born, o il rustico *vigliare*, 'spazzare, eliminare i vigliacci dal grano', di Purg. XVIII, 66. Ad altro livello, più vicino al nocciolo del «vulcanismo glottopoietico» dantesco, c'è poi il fraintendimento indotto dall'eccezionale tensione e concentrazione semantica che il poema deriva dall'associazione «forzosa» di parole semanticamente divergenti: com'è appunto nel caso di *vigliare* attribuito alla *virtù che consiglia*, o della voce dei *guerci della mente* del quarto cerchio infernale, che *abbaia* la loro dismisura, e così via. Un'oltranza metaforica riconducibile al concetto di proprietà linguistica, ma di una proprietà «trasposta», incurante dell'uso comune e coincidente con «lo schietto adeguamento della sua [di Dante] parola alla sostanza, cioè alla immensa combinatoria dei processi cognitivi e fantastici della sua mente» (p. 49). È questo atteggiamento centripeto, lo stesso che spinge Dante a «rappresent*are* la propria esperienza senza curarsi della sua comunicabilità al lettore» ad esempio nominando «personaggi noti [...] a pochissimi, o magari a lui solo,

con la medesima scontatezza e alludibilità con cui si riferisce a papi, sovrani, eroi antichi o contemporanei» (p. 3), a costituire parte essenziale del suo mondo linguistico e della ritrovata fedeltà al proprio dialetto analizzata nel primo saggio.

Lasciato Dante, e saltati due ampi studi *Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura* e sulla figura del letterato e viaggiatore fiorentino Filippo Sassetti, ecco Leopardi, oggetto di ben quattro saggi. Tralasceremo il primo e l'ultimo (*Leopardi e l'Accademia della Crusca*, e *Leopardi e il problema del tecnicismo*), per fermarci sul secondo, *Introduzione alle* Rime *di Petrarca col commento di Leopardi* (già *Introduzione* alla ristampa del commento leopardiano per Le Monnier, Firenze 1989), interessante in questa sede se non altro perché tangente al tema del petrarchismo leopardiano. Ma il commento, fatto tra il 1825 e il '26 «senza inclinazione alcuna, per soddisfare a un libraio», si rivela in questo senso deludente, e tanto meno ricco di sali critici e stilistici di quanto ci si aspetterebbe dal sensibile petrarchista dello *Zibaldone* e degli stessi *Canti*. L'originalità dell'opera sta invece nel carattere divulgativo e anti-erudito, e suo pregio saliente sono quindi le parafrasi, la cui sintassi lineare e progressiva (incommensurabile con quella dello *Zibaldone* o delle *Operette*), che traspone l'ordine involuto della lingua poetica, è il cuore di questo programma illuministico. Il successivo *Fatti di lingua e di stile nelle correzioni autografe dello* Zibaldone *(viste in fotografia)* è invece un notevole saggio di variantistica per così dire "infinitesimale": non nel senso di un infinitesimo linguistico, ma temporale, osservato attraverso le correzioni a penna corrente leggibili nell'edizione fotografica dell'autografo curata da Emilio Peruzzi (Pisa, Scuola Normale Superiore 1989-1994). Il saggio è in pratica costituito da una sequenza di analisi di singoli episodi, raggruppati per affinità, ma senza pretese tassonomiche: ciò che conta è di volta in volta la finezza con cui l'interprete ricostruisce la micro-storia dei singoli atti linguistici attraverso le tracce lasciate sulla carta dalle successive approssimazioni alla forma finale: cancellature, false partenze, aggiunte interlineari, ecc. Il punto saliente, e ce lo si poteva aspettare in Leopardi, è semmai che tali correzioni di lingua hanno sempre risvolti logici, di contenuto, di argomentazione. Così è anche nei casi di interventi più strettamente stilistici, come (per fare un solo esempio) l'aggiunta di un *ed* correlativo a marcare un parallelismo «[dico che] la società esisteva fra gli antichi, ed oggi non esiste» > «*ed* esisteva fra gli antichi, ed oggi non esiste», che si traduce in potente intensificazione («effetto di martellata» dice Nencioni, p. 139) di un nucleo concettuale carissimo all'autore. E più ancora nei casi più complessi, in cui è in gioco l'intera o la parziale progettazione di un periodo, ad esempio modificata in corsa dall'intercalazione (rivelata da una cancellatura) di un elemento non previsto; o più ampiamente nel faticoso farsi largo verso la forma linguistica definitiva di un pensiero del 2 ottobre 1820 (pp. 145-146). Con il che è chiaro che le osservazioni qui contenute, più che la lingua e lo stile, interessano l'intimo nodo tra lingua e pensiero, esplorano il processo del pensiero che prende forma linguistica precisandosi e definendosi anche attraverso le risorse stilistiche.

I due saggi manzoniani successivi scaturiscono da due diverse occasioni editoriali. Per il primo, *Un evento manzoniano*, si tratta della pubblicazione degli *Scritti linguistici* (1990) di Manzoni nei Classici Mondadori; il secondo (I Promessi sposi *commentati da Policarpo Petrocchi*) è invece una presentazione della ristampa anastatica (Le Lettere 1992) dell'edizione raffrontata del romanzo con il commento «storico estetico e filologico» del Petrocchi (1893-1902): in entrambi i casi il nocciolo sono le correzioni linguistiche al romanzo, e naturalmente occuparsi della lingua del romanzo significa ad un tempo occuparsi del programma linguistico nazionale del suo autore, e insieme fare della stilistica, per quel modo particolare che assume in Manzoni la ragione dello stile, che «non sembra [...] essere, per lui, lo *scarto*, ma la cosa diametralmente opposta, lo *stereotipo*, ossia il punto di massima conformità all'uso comune, perciò medio» (p. 172). Nel primo caso, dunque, si tratta di mostrare per campioni l'utilità degli scritti e degli spogli e appunti lessicologici raccolti nel volume mondadoriano per «ritracciare il lavorio del compositore», tra il '27 e il '40: l'analisi si addentra nel campo dei modi di dire; dei sinonimi (che mostrano «la sottilissima cura delle scelte semantiche e onomasiologiche di Manzoni»); infine della sintassi, oggetto di un abbozzato trattatello sui modi di dire irregolari del 1825, in cui emerge, come già per Leopardi, «l'avversione di Manzoni scrittore e teorico di lingua alla grammatica razionale, cioè alla assolutizzazione della norma grammaticale come espressione delle universali strutture logiche della mente» (p. 165). La mobilissima e nuova sintassi dei *Promessi sposi* è quindi guardata dal punto di vista dei frequentissimi e vari "anacoluti", che punteggiano sia la prosa dialogica che quella della diegesi, spesso con consistenti acquisti tra la Ventisettana e la Quarantana.

Si noterà facilmente, nella netta prevalenza di interesse per autori prediletti come Dante, Leopardi e Manzoni, un ulteriore segno di quell'aderenza "baricentrica" alla prospettiva nazionale e istituzionale di cui si diceva all'inizio. Questi autori, tanto nella loro speculazione che nella loro prassi linguistica, rappresentano dei veri punti di riferimento per la storiografia di Nencioni, spesso chiamati in causa anche nei saggi non a loro dedicati, come pietra di paragone, o punto di riferimento concettuale nella loro alta consapevolezza dei problemi linguistici. Così è anche nei due saggi su Giusti (*La lingua in Giuseppe Giusti*) e Carducci (*Sulla lingua poetica di Giosue Carducci*), nei quali ancora domina la dialettica tra lingua e stile individuali e istituzione linguistica, qui rappresentata soprattutto dalla lingua poetica, la cui compattezza, cristallizzata in una radicale alterità alla prosa dall'alessandrinismo neoclassico, costituisce una eredità ingombrante e inidonea per la temperie culturale ottocentesca, e conosce vari tentativi di rinnovamento prima della deflagrazione del secolo successivo. Questa è la prospettiva soprattutto del bel saggio carducciano, in cui la figura dell'«artiere» è sbalzata su un denso profilo di storia della lingua poetica italiana dal Settecento al tardo Ottocento, ripercorrendo l'intero arco della sua produzione con varie puntuali osservazioni (per quanto l'A. esiti a scendere al livello dell'analisi testuale), e con sensibilità alla metrica, soprattutto per il rapporto tra metro e scelta linguistica. Più ampio il saggio su Giusti,

interessato a tutta la varietà di livelli linguistici e di stili sperimentati nella produzione in prosa e in versi, pur sempre nel quadro delle idee linguistiche dello scrittore e del dialogo con quelle di altri protagonisti della cultura ottocentesca, su tutti Manzoni. Specificamente rivolta alla poesia, in particolare satirica, è l'ultima parte (pp. 202-211), che si addentra in rilievi metrici e stilistico-sintattici, utilizzando come cartina di tornasole il rapporto con Parini, attestato nel saggio *Della vita e delle opere di Giuseppe Parini* del 1846.

Un'ultima menzione per un contributo pirandelliano, *Natura e arte nel dialogo teatrale di Pirandello*: saggio del 1980, e dunque risalente ad un periodo in cui l'interesse per il drammaturgo (cfr. *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, 1977) si intrecciava a quello per la lingua parlata e per le diverse gradazioni del *continuum* compreso tra quest'ultima e lo scritto (*Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, 1976). Il titolo, allude appunto a queste polarità, e al loro intrecciarsi nel concreto della scrittura teatrale pirandelliana è dedicato il contributo, sullo sfondo dei meccanismi generali dell'interazione linguistica faccia a faccia. La scrittura teatrale per Pirandello è una «partitura», in cui all'attore è lasciato un certo margine di libertà di «sporcare» la inevitabile «pulizia» del parlato-scritto: lo si vede da un indicatore sensibile come le interiezioni, segnalate sempre in modo convenzionale (*Ah*, *Oh*), lasciando che sia l'esecuzione dell'attore a dare di volta in volta forma fonetica adeguata a tale segno generico. Ma ciò che sorprende è che questa partitura è costruita su un traliccio di rigorosa consequenzialità sintattica: «Pirandello – osserva Nencioni a p. 243 – è scrittore classico, che si attiene alle strutture ben compaginate e architettoniche della sintassi italiana, sia nel narrato che nel teatro», salvo poi complicare questa ferrea struttura di fondo con fuochi enfatici e contrastivi, che distribuiscono accortamente il peso dell'informazione tra i vari costituenti; o con incisi, interiezioni, vocativi, ripetizioni e altri espedienti di variazione tonale; o ancora dividendo lo sviluppo di uno stesso organismo sintattico tra più turni dialogici. Tolta questa vernice, che è superficiale ma rivela una profonda intuizione dei meccanismi dell'oralità, resta lo scheletro di una solida pianificazione, che distanzia a livello profondo questo parlato-recitato teatrale dal parlato-parlato reale (in cui è proprio la difficoltà di pianificazione a determinare gran parte della forma linguistica), e forse – aggiungiamo – è tutt'uno con la cerebralità e l'alto tasso ideologico che contraddistinguono tanto il teatro che la narrativa pirandelliani.

Tralascio i restanti *Saggi*, dedicati a vari aspetti della linguistica, come pure la sezione su *La lingua nazionale*, e quella di *Profili e ricordi*: nella quale ultima, tuttavia, non si manchi di vedere l'intenso ritratto di Gianfranco Contini, pronunciato nel 1990 nel corso di una commemorazione ai Lincei: ritratto a tutto tondo, che ancora una volta, e un po' come accade in molti saggi sopra citati, restituisce insieme una forte storicizzazione del grande filologo e critico, e una penetrante caratterizzazione della *mens* continiana.

Carlo Enrico Roggia

La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli, a cura di Gian Luigi Beccaria e Carla Marello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, 2 voll., pp. XXXIII + 1034.

Basta scorrere l'elenco delle sue pubblicazioni (fra le quali mi limito a ricordare i volumi *Aspetti e problemi della linguistica testuale*, Giappichelli 1974, *Il filo del discorso*, Giappichelli 1979, *La parola d'altri*, Sellerio 1985, *Manuale di retorica*, Bompiani 1989 e 1997², *Le figure retoriche. Effetti speciali della lingua*, Bompiani 1993, *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi di testi*, Morano 1995, *Le parole e la giustizia*, Einaudi 2001; e l'edizione di tre opere di Daniello Bartoli: *La Cina*, Bombiani 1975, *La Selva delle Parole*, UniParma 1982, *La Ricreazione del Savio*, Guanda 1992), o leggere il breve ma incisivo profilo biografico dedicatole da Maria Corti (*Storia della lingua italiana e di una fanciulla dalle trecce bionde*, pp. XXVII-XXXIII), per constatare come Bice Mortara Garavelli sia una studiosa versatile e prolificamente inquieta, che, lontanissima dalle angustie della iperspecializzazione, nel corso della sua carriera ha saputo coniugare gli studi più propriamente linguistici e grammaticali con quelli di retorica, stilistica e filologia; alternando gli affondi teorici con la concretezza delle analisi più puntuali, prendendo in esame non solo opere letterarie, ma anche lingua d'uso e linguaggi settoriali. E tale ricchezza di interessi ed apertura metodologica si riflettono adesso nella composizione della corposa miscellanea a lei offerta da amici, allievi e colleghi, che raccoglie 74 interventi quanto mai eterogenei, raggruppandoli (in ordine alfabetico: quasi a sottolineare l'ecletticità dei contenuti e l'occasionalità dell'insieme) in tre sezioni: I. *Linguistica e retorica*, II. *Storia della lingua italiana e filologia romanza* e III. *Il testo letterario*; con una tripartizione che però non va rigidamente intesa, perché si tratta di macroaree molto variegate al loro interno le quali, da un lato, presentano dei saggi ascrivibili tanto ad una quanto ad un'altra sezione, e, dall'altro, consentono interessanti percorsi trasversali (per cui, ad es., chi fosse interessato a questioni di traduzione, potrebbe leggere innanzitutto i saggi I.18, I.24, II.3 e III.18, trovando poi diversi spunti in altri).

Ora, molti sono i contributi notevoli (tra i quali voglio menzionare, almeno, C. Segre, *Terracini, Brøndal, Jakobson e il fascino degli universali*, pp. 405-14; R. Simone, *Esiste il genio delle lingue? Riflessioni di un linguista (con l'aiuto di Cesarotti e Leopardi)*, pp. 415-31; L. Serianni, *Appunti sulla lingua poetica di un secentista peri-*

ferico: Giulio Acciano, pp. 631-42; G. Beccaria, *Poesia del Novecento: il detto e il non detto*, pp. 705-24; G. Gronda, *Sanguineti, "Laborintus II": un libretto per musica dantesco. Dal prelievo alla composizione*, pp. 807-20), ma, non potendo qui recensirli tutti, le note seguenti si restringeranno ai sei che (assieme a P.V. Mengaldo, *Note su due versioni pascoliane*, pp. 899-908) sono parsi i più ricchi di notazioni stilistiche e metriche (il rendiconto seguirà un ordine cronologico: dai saggi di argomento medievale a quelli montaliani).

Su questioni di semantica lessicale verte l'analisi di Silvia Buzzetti Gallarati (III.5 *Iacopo da Lèona, «Segnori, udite strano malificio»: per una restituzione del senso*, pp. 745-62), la quale propone una organica e ben documentata interpretazione di uno dei testi più controversi della tradizione comico-realistica del '200: *Segnori, udite strano malificio*, indirizzato da Iacopo da Lèona al Barbuto, ossia a Rustico Filippi. È questo un sonetto imperniato, *rizzato* su metafore oscene, gergalismi ed espressioni equivoche, che l'autrice decritta, non solo discutendo le ipotesi di altri studiosi (Marti, Del Lungo, Federici e Contini) e facendo interagire tutta una tradizione comico-burlesca di parlar allusivo e *vituperia*, ma anche avvalendosi del repertorio di Jean Toscan *Le carnaval du langage*, cui, con un piccolo ma proficuo azzardo metodologico, viene attribuito un valore retrospettivo (questo repertorio infatti copre un'area cronologica che va dal sec. XV° al XVII°, con, tutt'al più, qualche incursione nel *Decameron* e nei *fabliaux*). E tale ricostruzione semantica termina con una suggestiva ipotesi (argomentata soprattutto alle pp. 756-62): una lettura maliziosa del sonetto di Rustico *Le mie fanciulle gridan pur vivanda* potrebbe essere stata all'origine di *Segnori, udite strano malificio*; la cui 'botta', a sua volta, avrebbe scatenato la risposta (per certi versi complementare: se Rustico è accusato di sodomia attiva, Jacopo lo è di passiva) del sonetto di Rustico *A voi, messere Iacopo comare*.

Con uno dei testi sommi della Letteratura, l'ultimo canto della *Divina Commedia*, si cimenta invece Adriano Pennacini (III.21 *Retorica e teologia nel canto XXXIII del Paradiso*, pp. 933-42), soffermandosi in particolare sulla struttura formale dell'orazione alla Vergine di San Bernardo, il cui tessuto retorico, sulla scia di alcune considerazioni di Auerbach (che in tale orazione ha visto "la fusione della retorica greca dell'antitesi con i paradossi della fede cristiana"), viene esaminato sia nel suo disegno complessivo sia nel suo ordito più minuto, con frequenti richiami ai modelli - classici e biblici - sottesi. La trattazione, che non disdegna l' 'onesta parafrasi', che talvolta chiosa la terminologia retorica dispiegata, e che per lo più asseconda lo sviluppo lineare del testo a mo' di commento tradizionale, si distingue anche per efficacia didattica.

Ad un preciso aspetto dello stile di Boiardo è dedicato il sostanzioso saggio di Tina Matarrese (III.17 *Figure foniche dell'"Inamoramento de Orlando"*, pp. 883-98), che, richiamando e proseguendo uno studio sulla rima di Marco Praloran (*"Lingua de ferro e voce di bombarda". La rima nell'"Inamoramento de Orlando"*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, a c. di G. Anceschi e T. Matarrese,

Padova, Antenore 1998, pp. 861-907), indaga gli altri procedimenti di valorizzazione fonica del testo: sia "quelli legati alla prassi della 'convezione metrica', cioè allitterazione, assonanza e omoteleuto", sia "quelli che coinvolgono la parola, basati sulla paronomasia, la derivazione e l'etimologia" (p. 885). I relativi effetti stilistici sono soppesati con sottili distinzioni, prendendo in considerazione variabili quali il numero e la densità delle iterazioni foniche, la loro scansione prosodica e collocazione (nel verso e nell'ottava), la compresenza di altre figure retoriche, il potenziale fonosimbolico delle parole, etc. Emerge così, tra l'altro, la specificità di alcuni sequenze mimetiche (p. 892), la predilezione di Boiardo per le dittologie allitterative che rafforzano coppie sinonimiche (p. 889) e la varia attenzione prestata agli effetti clausolari (v. pp. 887-8 e 893-5), con, innanzitutto, la tendenza a rilevare e scandire retoricamente il distico conclusivo dell'ottava e l'ultimo verso in particolare (basti pensare al memorabile endecasillabo "se in vista è vivo, vivo è sanza core" - con andiplosi in chiasmo e allitterazione della sillaba '*vi*' nelle posizioni-chiave di 2ª, 6ª e 8ª - che suggella non solo l'ottava I, 18, 46 dell'*Orlando Innamorato* ma anche il sonetto proemiale degli *Amorum libri*). L'esemplificazione è ricca e, oltre ad illustrare la varia casistica, serve a supportare due tesi di carattere generale: la prima è che il contesto determina natura e intensità delle figure foniche le quali, in linea di massima, si infittiscono quando la tensione narrativa sale; la seconda è che tale consapevolezza stilistica evolve nel corso dell'opera, per cui, grosso modo, dalle soluzioni più "facili" del primo libro, si giunge ad esiti sin manieristici nel terzo (con i bisticci e le reificazioni giocose di cui alle pp. 895-7), mentre si trovano, forse, nel secondo libro le partiture sonore più convincenti e motivate.

Al classico studio di Spitzer sulle innovazioni sintattiche del simbolismo rinvia esplicitamente il bel contributo di Marinella Pregliasco (III.23 *Il canto della rana "rimota alla campagna". Grammatica e poesia di una preposizione*, pp. 947-956), che, senza lesinare notazioni stilistiche (v. ad. es. p. 951 là dove si ipotizza che Leopardi, al v. 13 delle *Ricordanze,* abbia preferito, a *remota,* la variante arcaizzante *rimota* per ragioni di strutturazione fonica), e con frequenti richiami di passi dello *Zibaldone*, mette a fuoco la peculiare "animazione" della preposizione '*a*' in alcuni versi dei *Canti* ("Passero solitario, *alla* campagna / cantando vai..." da *Il passero solitario*; "...Ecco il sereno, / rompe là da ponente, *alla* montagna" da *La quiete dopo la tempesta*; "...e *alla* tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco" da *La sera del dì di festa*; "...ascoltando il canto / della rana rimota *alla* campagna" da *Le ricordanze*; etc.). Una '*a*' di lontananza, che "contribuisce a configurare uno spazio dilatato e indefinito entro cui si distende l'azione verbale" e viene quindi accostata ad altri "segnali dell'infinito" studiati da Blasucci (l'iterato impiego del gerundio e dell'imperfetto, le catene polisindetiche, le interrogative plurime, i plurali moltiplicativi, ecc.); sottolineando però (cfr. p. 950) come tale uso preposizionale, per quanto semanticamente sfuggente e ambiguo, non offuschi mai la chiarezza e la concretezza delle imma-

gini, perché "il *vago* leopardiano non muove [...] verso l'irrealtà" ma lascia gli oggetti "distinti nell'indistinto" (una osservazione, questa, che può far venire in mente anche quanto sosteneva Calvino nella lezione americana sull'*esattezza*, ossia che la poetica dell'indefinito leopardiana è sempre perseguita attraverso la nitida definizione di situazioni e atmosfere precise). Il saggio, che prende le mosse ricordando una stroncatura di Gatto alla raccolta *Testa* di De Libero (accusato appunto di poca originalità nell'uso dei nessi preposizionali *a* e *per*), si chiude con una duplice carrellata di citazioni, utili per storicizzare lo stilema in questione: la prima raccoglie esempi di autori che possono aver agito nella memoria leopardiana; la seconda mostra come la lezione leopardiana sia passata in tanta poesia dell'Otto-Novecento, da Pascoli a Zanzotto.

Incentrati su testi montaliani sono infine gli ultimi due contributi qui considerati.

Il primo, quello di Bertone (III.3 *"Forse un mattino andando". Una parafrasi*, pp. 727-34), nonostante si presenti in una forma ancora approssimativa (come premette l'autore, si tratta di materiale preparatorio in vista di "uno studio di là da venire"), eccessivamente frammentata (il discorso si sviluppa attraverso la giustapposizione di quattro paragrafetti: 1 *Parafrasi preliminare*, 2 *Noticina metrica*, 3 *Un gruzzolo di varianti*, 4 *L'eccezione e il centro*), risulta ermeneuticamente teso, denso di osservazioni stimolanti, soprattutto nelle chiose più puntuali (ad es., p. 728: "*alberi case colli*: l'intera realtà percepita risulta 'citata' per sineddoche attraverso una selezione di oggetti paesistici volutamente stilizzata e contratta - alberi, primo piano; case, piano intermedio; colli, sfondo - in veloce successione asindetica"), nella critica delle varianti e nei richiami intertestuali volti a dimostrare una tesi di fondo: l'eccezionalità, negli *Ossi*, di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* consiste nel fatto che qui "l'elemento fenomenologico *che non tiene* non è spiato e sorpreso in un punto particolare, minimo, un anello, ma è colto per una volta nella totalità dell'appercezione visiva del mondo ordinato a paesaggio. Per una volta la lirica sceglie l'obiettivo gnoseologico massimo" (p. 733).

Nel secondo (III.9 *"Se t'hanno assomigliato..." e altro*, pp. 793-804), invece, Maria Antonietta Grignani, muovendo da un'analisi approfondita di *Se t'hanno assomigliato...* (il terzo dei *Madrigali privati* de *La bufera*, un testo che si presenta come una lunga *interpretatio nominis* della donna-volpe), costruisce un percorso intertestuale erudito ed intelligente (supportato da attente ricostruzioni cronologiche e biografiche) che, entro l'opera di Montale, richiama in particolare altri *Madrigali privati* e alcuni *'Flashes' e dediche* (v. pp. 799-803), mentre, al di fuori, indaga soprattutto le possibili suggestioni della *Thaïs* di Anatole France (v. le pp. 800-2 e 804-5), col cui protagonista maschile l'io montaliano si immedesima in *Nubi color magenta...* ("Come Pafnuzio nel deserto, troppo / volli vincerti, io vinto"). La Grignani così, seguendo le orme di una interpretazione di Fortini poi avvalorata dal ritrovamento di un indice montaliano (cfr. p. 798), sottolinea come non ci sia continuità-identità tra l'adamantina Clizia e la più terrena Volpe, per-

ché questa seconda, pur accogliendo alcuni tratti angelici della prima, è connotata da marche semantiche divergenti: come appare chiaramente in un testo dominato dalle figure dell'ossimoro e dell'antitesi qual è *Se t'hanno assomigliato...,* in Volpe, valori rassicuranti d'ascesa coesistono con notazioni inquietanti che rimandano alla "sfera bassa della concretezza". Con una contaminazione di angelico e demoniaco che comporta anche l'immissione nella *Bufera* di un linguaggio materico, vigorosamente concreto e talvolta perfino scatologico, nel quale – sostiene la studiosa – si può cogliere l'incrinatura che annuncia il successivo (e definitivo) franare, in *Satura,* di ogni mitografia salvifica.

Pietro Benzoni

Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, pp. 280.

Gli anni '90 hanno segnato per gli studi di storia della lingua italiana una notevolissima fioritura di contributi d'ordine generale, scarsi per la verità fino ad allora dopo la fondamentale *Storia* di Migliorini: quasi che sulle disamine analitiche di singole opere e personalità sollecitate al tempo dai personali scavi di Migliorini prevalga ora l'esigenza, coincidente anche con il saldo radicamento accademico della disciplina, di sintesi che raccordino le ricerche monografiche entro quadri d'insieme. A questa serie di opere complessive, le più eminenti fra le quali appaiono i panorami storici in più volumi diretti da Bruni e da Serianni-Trifone, si affianca certo, ultimo in ordine di tempo, il libro dello stesso Serianni; d'altronde non è trascurabile la differenza d'impianto, evidente anche ad una descrizione sommaria, che lo separa nettamente da quelle. Assai più che di un'introduzione, come si dichiara nel fin troppo reticente titolo, si tratta in effetti di una grammatica storica della lingua poetica italiana, che rubrica i fenomeni secondo criteri non storico-letterari ma linguistici, privilegiando quindi nell'esposizione la continuità diacronica dei singoli tratti considerati sulle partizioni per autori ed epoche; nel che è già possibile vedere riflessa una delle fondamentali proposizioni sottese al lavoro, enunciata fin da subito, vale a dire l'«eccezionale stabilità» della nostra lingua poetica, «quantomeno dal Petrarca al secondo Ottocento» (p. 11).

L'analisi linguistica occupa i due ampi capitoli centrali del volume, che ripartiscono forme e costrutti in fonetici e morfologici o microsintattici: a completare il tradizionale casellario grammaticale manca dunque un capitolo sul lessico, e su questa assenza tornerò più avanti. Sono coordinate e messe a frutto in queste pagine molte delle indagini specifiche dedicate nel tempo da Serianni e dalla sua scuola a circoscritti fenomeni della lingua letteraria traguardati sull'intero arco della tradizione, indagini così tipiche della produzione scientifica dell'A. da costituirne un preciso filone di studi (a partire, se non erro, dall'excursus dedicato alla vicenda di *fo* e *faccio* nel volume su Azzocchi e il purismo ottocentesco, dove l'analisi valica i propri limiti cronologici per affacciarsi su tutta la storia letteraria). Sotto questo aspetto, il lettore ha qui l'impressione di trovarsi davanti ad un progetto preparato da ricerche ventennali e ora giunto a

compimento, e se in ciò ha certo influito la possibilità odierna di consultare larghissime quantità di testi per mezzo di archivi elettronici, come viene esplicitamente riconosciuto alle pp. 14-15, è pur vero che il lavoro dispone di una conoscenza minutissima dei grammatici e, per l'Ottocento, adibisce altri raffinati strumenti capaci di misurare il grado di poeticità delle forme considerate, come le glosse leopardiane alla *Crestomazia* o i brani di tono intenzionalmente anticheggiante annessi a opere ottocentesche in prosa (si veda specialmente a p. 170). A Serianni si deve talora non meno che l'individuazione stessa di peculiari vicende linguistiche, codificate sì dalla lingua poetica e tuttavia passate inosservate fra le maglie della precettistica grammaticale o non specificamente riconosciute quali poetismi (ad es. la specializzazione della sequenza clitica *lo mi* dal Quattrocento in avanti, pp. 32 e 161, le estensioni all'infinito dei difettivi *fiede* e *riede*, pp. 204-5, i costrutti esortativi in forma impersonale, tipici del linguaggio teatrale di Sette e Ottocento, pp. 215-17). Ma è alla trattazione nel suo complesso, per la ricchezza dei dati offerti e per la puntuale interpretazione a cui sono sottoposti, che ha oggi l'obbligo di riferirsi ogni studioso della lingua letteraria, non necessariamente poetica.

Sono evidenti d'altra parte gli stretti agganci che il lavoro presenta con la stilistica, e questo almeno per due ragioni essenziali. La prima inerisce al taglio stesso della ricerca, che trasceglie i fenomeni esaminati in ragione della loro stabilità e durata: dove la mera continuità d'uso di un tipo, che di per sé stessa può valere a indizio solo sommario delle scelte stilistiche del singolo autore, invita e quasi costringe a discriminare entro la massa dei dati applicandovi gli strumenti interpretativi dell'analisi di stile. La seconda rimonta alle soggettive prese di posizione dell'A., al quale l'impiego di categorie rigorosamente linguistiche non impedisce di considerare eventuali moventi stilistici nelle scelte di lingua, come invece si nega consapevolmente – per citare un recente e illustre termine di paragone – la *Storia dell'italiano letterario* di Vittorio Coletti. A questo riguardo si possono vedere i più brevi e liminari capitoli *Ambito e metodi d'indagine* e *Consuntivo otto-novecentesco*, nei quali l'A. tira le fila dell'analisi e ripone le maggiori osservazioni generali e metodologiche. Qui non solo viene preliminarmente vagliata la questione dei vincoli metrici e della loro interferenza sulle opzioni linguistiche, che è massima, come si sa, in sede di rima, dove persistono e si specializzano forme altrimenti bandite dalla lingua poetica, ma per casi esemplari viene ricomposta l'unità linguistico-stilistica formata dall'autore o dal genere (Pascoli, con il suo ostracismo verso le giacenze poetiche tradizionali; l'«effetto-antico» ricercato nelle traduzioni omeriche e nel filone ossianico), oppure si rintracciano costanti stilistiche nella diacronia (la propensione all'arcaismo poetico che contraddistingue i giovanili apprendistati poetici degli autori sette-ottocenteschi); e interpretazioni localizzate e specifiche di singoli poetismi, connesse ai piani della sintassi, del metro e del suono, si leggono alle pp. 17 n., 27 n., 35. Ma su questo versante il maggior titolo di merito del volume risiede, di là dai rilievi sulla fisio-

nomia di singoli autori, nell'organica descrizione della lingua poetica sette-ottocentesca, quale si ricava tratto dopo tratto dall'analisi (e già molte schede si trovano nel precedente *Profilo linguistico della poesia neoclassica* [1998], ora in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-53. La comune adesione ad un ideale di compiuta separatezza dalla lingua dell'uso rende omogenee le specifiche scelte fonomorfologiche, che vengono configurandosi in un preciso sistema stilistico sopraindividuale: parlano chiaro i casi di «arcaismo apparente», in cui la vernice arcaizzante ricopre forme prive di riscontro nella lingua poetica antica, frutto dunque di una fattiva innovazione moderna (*spetro*, pp. 74-75, le nuove produzioni morfologiche dei plurali in *-ai*, *-ei*, *-oi*, p. 147, l'imperativo proclitico a inizio di frase, pp. 160-61, il «vocativo lirico» con possessivo anteposto, pp. 162-63, la terza persona plurale *vonno*, pp. 213-14, i citati infiniti artificiali *fiedere* e *riedere*).

Più in generale, se cerchiamo di abbracciare con lo sguardo l'intero corso della tradizione poetica quale ci è restituito dalla ricostruzione di Serianni, vediamo rispecchiarsi limpidamente nei processi grammaticali una fondamentale opposizione fra due professioni di poesia, separate dal «displuvio cinquecentesco» (p. 13). Da un lato, la conservazione petrarchistica, che in fatto di lingua si fonda sul controllo di numerate tessere lessicali e schiva l'autonoma proliferazione delle forme per via analogica: ed ecco perciò casi come quello del tipo con assimilazione consonantica *vedello* (pp. 91-92), circolante nella tradizione pressoché solo combinato con il vb. *vedere*, come da avallo petrarchesco (ma si noti qui per inciso la posizione non del tutto allineata di Ariosto; cfr. anche a p. 195 sull'apertura del *Furioso* ai perfetti forti in *-ono*, profumati di demoticità), e analogamente *solia* (p. 58, ma pochissimi altri imperfetti in *-ia*), *dolzore* (p. 75, e non *dolze* ecc.), questi ultimi reperibili anche in memorabili luoghi danteschi. Dall'altro lato, la formazione, cui si è accennato, di un nuovo linguaggio poetico fra Sette e Ottocento, che ottempera all'allargamento dei *designata* poetici e nel contempo all'esigenza di aulicismo innovando sì, ma all'interno di serie morfologiche date (e non diversamente procede la parodia, come mostrano bene le schede sui *Sonetti di Ser Pecora* leopardiani, p. 95 e n.). Il fatto poi che la via maestra della poesia italiana non si sia mai discostata troppo dall'altamente selettivo modello petrarchesco, compensa in parte, nell'economia del volume, l'assenza di un capitolo sul lessico, poiché – si dovrà riconoscere con l'A. – la fissità delle forme permette che «gran parte» dei tratti lessicali di lunga durata sia nell'analisi «tuttavia recuperata *sub specie grammaticali*» (p. 13 n.) in virtù delle proprie peculiarità fonomorfologiche. Tuttavia Serianni stesso ha studiato altrove (*Profilo linguistico* cit., pp. 243 ss.) i composti poetici di età neoclassica, e si rimpiange di non disporre per sua mano di una sistemazione complessiva in settori come quello della formazione verbale, sotto molti aspetti affine a quello morfologico e del massimo interesse storico: dal «suffissame» (Contini) dei poeti prepetrarcheschi alle produzioni su basi derivate dal latino in età umanistica, ai composti barocchi e così via.

Vorrei contribuire infine alla mirabile ricostruzione di Serianni apportandovi un piccolo tassello cinquecentesco. L'episodio viene lasciato in ombra nell'analisi in ragione della sua massima instabilità testuale, mal rappresentata dagli archivi elettronici, ma è istruttivo, poiché sembra per certi versi anticipare la ricerca sette-ottocentesca di indici grammaticali che esprimano lo statuto distinto della lingua poetica: alludo alla vicenda rielaborativa delle rime amorose tassiane (sull'ausilio portato dalla variantistica cfr. le pp. 34-36, e nell'analisi è poi proficuo il ricorso alle correzioni pariniane del *Giorno*). Nella redazione, mai giunta alla stampa, del canzoniere cosiddetto chigiano, si registrano ampi processi revisorii in presenza di due poetismi morfologici e microsintattici di lungo corso quali i perfetti in *-eo*, *-io*, cui è assimilato l'epitetico *fue* (pp. 192-93, 120-1), e l'omissione dell'articolo davanti a possessivo + sostantivo (pp. 132-33: persiste ancora in Pascoli). L'intervento, benché spesso oneroso, è in entrambi i frangenti piuttosto sistematico: del primo tipo cadono nove casi su dieci, del secondo ventuno su trentanove. È da aggiungere che i due tratti registrano un picco di frequenza rispetto alla tradizione petrarchesca e petrarchistica nel breve canzoniere di Della Casa, e sono poi moneta corrente nella pagina della *Liberata*, nonché della *Conquistata*. Sembra ragionevole riconoscere allora nelle correzioni tassiane l'intento di acclimatare i due poetismi al registro alto del poema eroico, sulla scorta del Casa maestro di *gravitas*, sottraendoli allo stile mediocre della lirica. La peculiare posizione del Tasso, unico nel Cinquecento a tentare la via di un genere epico programmaticamente separato dal modello stilistico offerto dalla lirica, a distanza di più di un secolo si ripropone, con le debite differenze, nella ricerca di una «lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica» (Leopardi), e il sottile lavoro di innovazione linguistica intrapreso dal Tasso può forse spiegare in parte la sua grande fortuna nel Sette-Ottocento. Ma della tarda e incompiuta rielaborazione tassiana delle proprie opere, in specie nei suoi minuti aspetti fonomorfologici, le continue messe a stampa fuori dal controllo dell'autore daranno ben poco conto, né questa potrà incidere sulla tradizione a venire.

Davide Colussi

Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano. La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento*, Bari, Laterza, 2001, pp. VII+325.

Si tratta della prima parte di un manuale di storia della lingua italiana, destinato ad essere completato da un secondo volume di Maria Luisa Altieri Biagi sulla storia successiva al Cinquecento. Se lo si segnala in questa sede è sia perché il libro mantiene forti connotati saggistici, pur nell'impostazione didattica e divulgativa, sia per alcune caratteristiche di fondo che lo avvicinano agli ambiti di interesse di questa rivista: mi riferisco in particolare al taglio largamente sintattico-testuale della trattazione, e alle numerose e pertinenti analisi di testi in chiave stilistica.

Partiamo dall'ampio credito aperto ai fenomeni sintattici e testuali, accanto a quelli lessicali e «grammaticali primari» (fonologici e morfo-sintattici), come puntelli della ricostruzione storiografica: in generale, una delle novità più significative del volume. È noto che la storia della lingua ha faticato a storicizzare in forma rigorosa la sintassi dell'italiano, e questo non solo per il carattere più sfuggente di questo rispetto ad altri piani della lingua, ma anche per ragioni inerenti la disciplina e la sua storia. La posizione periferica della sintassi nella grammatica storica, che fornì il primo paradigma scientifico alla neonata disciplina, è certo una di queste ragioni, insieme ad una certa opacità agli stimoli della contemporanea ricerca linguistica, e – si può aggiungere – al fascino esercitato dalla stilistica spitzeriana e non, incline a vedere nella sintassi il dominio della *parole*, l'area deputata all'estrinsecazione di tendenze prettamente individuali. Contributi alla chiusura di questo *gap* sono venuti per tempo da più parti: in particolare, oltre alle varie monografie, anche stilistiche, su singoli autori o episodi, dagli studi sulla prosa antica (Segre, Dardano); dalle ripercussioni ed estensioni degli studi sull'italiano contemporaneo popolare e parlato; dall'apporto della linguistica testuale, innestata sul tronco di strumenti tradizionali come la teoria dei generi e la retorica. Va dunque salutato con grande interesse un libro che recependo stimoli vivi nella ricerca recente, porta a livello di sintesi e divulgazione questo materiale e questo approccio.

L'attenzione specifica ai fenomeni sintattico-testuali ha risvolti sia minimi, a livello delle singole analisi di testi, sia generali. Comincia subito, già all'altezza dei

placiti cassinesi e della formula di confessione umbra (p. 36: «Ma l'aspetto forse più innovativo proviene dalla scioltezza della sintassi, già pienamente indirizzata ad esprimere i sentimenti immediati e la profonda partecipazione emotiva del penitente»); prosegue connotando soprattutto le parti relative alla prosa: ad esempio, nell'efficace caratterizzazione di Boccaccio in termini di «variazione sintattica» (pp. 94 e sgg.) attraverso l'analisi successiva di tre diversi livelli di prosa decameroniana, dallo stile ipotattico latineggiante del proemio, alla prosa "media" della cornice, alla mimesi del parlato informale di una novella burlesca. Quest'ultima, in particolare, è messa a confronto, proprio sul piano della testualità delle battute di dialogo, col precedente duecentesco del *Novellino*, per mostrare il balzo in avanti nell'arte di riprodurre la conversazione, in cui Boccaccio rimarrà a lungo modello autorevole. Da segnalare ancora l'ottimo profilo sintattico-stilistico dell'Alberti (pp. 135-144); e il paragrafo sulla prosa argomentativa del Cinquecento, dove, seguendo gli studi di Sergio Bozzola sulla sintassi del dialogo rinascimentale (*Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei* Dialoghi *del Tasso*, Firenze 1999), si individua da Castiglione a Tasso «una linea destinata a costituire lo standard stilistico della prosa di livello alto fino al Manzoni» (p. 243), linea estranea al boccaccismo bembesco, e che configura «una tradizione 'colta' non specificamente indirizzata alla letteratura ma alle pratiche del vivere 'civile' in senso lato» (p. 240).

Proprio questo paragrafo costituisce un caso esemplare di come l'adozione di un filtro sintattico-testuale permetta di avvantaggiarsi sul piano della ricostruzione storiografica di medio e lungo periodo, al di là delle analisi dei singoli testi o autori. Lo stesso, e più in generale, varrà per un'altra interessante novità del volume, data dall'attenzione sistematica riservata alle vicende di un filone di scrittura «tecnico-filosofico-scientifica», da Ristoro d'Arezzo, a Dante, fino a Machiavelli, inteso come tradizione autonoma, anche se mai veramente antagonista, rispetto a quella ben più modellizzante della lingua letteraria (p. 60): filone di importanza crescente per i destini dell'italiano, e che assume precoci connotati specifici soprattutto, appunto, a livello sintattico-testuale (oltre che, naturalmente, lessicale: e l'attenzione alle terminologie specialistiche e alla loro formazione è un altro filo rosso del volume).

Converrà insistere ancora su altri aspetti dell'impianto storiografico complessivo del libro, data la notevole indipendenza e perentorietà di giudizio che caratterizza il procedere di Tesi, il quale, come si è detto, mantiene un passo tendenzialmente argomentativo, o problematico, piuttosto che pianamente espositivo come ci si attenderebbe da un manuale. «Questo libro vuole chiarire, in modo forse più perentorio di quanto non sia stato fatto in precedenza, che cosa si debba intendere per 'italiano' e per 'storia dell'italiano'», enuncia infatti la *Premessa* (p. V), e quindi l'A. costruisce volentieri la sua esposizione intorno alla discussione di temi storiografici o metodologici di ampia portata, spesso consolidati luoghi comuni rivisti alla luce di recenti impostazioni della ricerca o di

contributi originali. La problematizzazione tocca gli strumenti descrittivi: nozioni come latino volgare (pp. 10-13), tradizione popolare ininterrotta vs tradizione dotta (p. 23), toscanizzazione (p. 112), ecc. Ma soprattutto interessa gli snodi fondamentali della storia dell'italiano, seguiti da presso anche a costo di sacrificare qualcosa in estensione: ad esempio nella trattazione dei volgari non toscani fino al Quattrocento, delle scritture familiari toscane di ambito mercantile (un cenno a p. 141); o nell'assenza dell'ecloga e della maccaronea, ecc. Vediamo alcuni punti. Innanzitutto, la definizione liminare (pp. 5-9) del binomio *norma linguistica-collettività linguistica* e la sua applicazione alla storia dell'italiano, con la costruzione di una griglia concettuale (*norma implicita-norma esplicita*; *testi modello-attività normativa*; *periodi a normazione rigida-periodi a normazione debole*) che organizza l'esposizione successiva e detta il passo al volume: a partire dall'articolazione in due parti, dedicate a *Le fasi iniziali* (periodo preumanistico) e a *L'età della norma* (periodo successivo). In secondo luogo, la centralità, energicamente rivendicata, della grammaticalizzazione cinquecentesca nel definire appunto «ciò che si deve intendere per 'italiano'»: si giustifica così l'insistenza con cui è ripetutamente circoscritta, fino alla negazione, la tesi vulgata secondo cui l'italiano sarebbe sostanzialmente rimasto immutato da Dante e Petrarca a noi (magari con qualche oltranza, come quando, p. 70, si afferma che *Tanto gentile* di Dante appartiene a un codice linguistico «del tutto diverso dal nostro», estremizzando la nota tesi continiana). Di fatto, argomenta giustamente Tesi, fiorentino trecentesco e italiano cinquecentesco differiscono per due ordini di ragioni: primo, la normalizzazione dei grammatici si basa sul solo registro letterario della lingua trecentesca, per giunta semplificandone e regolarizzandone la innata polimorfia. Non a caso già trattando di Petrarca (p. 91) l'A. si preoccupa di mettere subito in chiaro che la lingua storica dell'aretino è altra cosa dalla sua immagine bembiana, e inserisce un paragrafo sulle correzioni "normalizzanti" rispetto all'autografo introdotte da Bembo nell'edizione aldina del *Canzoniere* (e l'esempio, per il notevole salto cronologico in avanti che fa fare alla trattazione, mostra bene una tendenza a procedere per problemi, dipanando nodi storiografici). Secondo, il recupero della lingua trecentesca non tocca la sintassi che, passata attraverso due secoli di esperienze razionalizzanti e strutturanti, segue un suo percorso progressivo, e finisce per essere istituzionalmente "altra" rispetto a quella antica. Su tale evoluzione pesa assai più il processo profondo di «razionalizzazione dei rapporti tra proposizione principale e subordinata» (p. 143) indotto dal confronto con il latino rinnovato degli umanisti. E non a caso un altro elemento portante dell'edificio è la centralità, da vari punti di vista, del capitolo ampio e storiograficamente ineccepibile sull'Umanesimo, in cui il momento della riflessione sulla lingua latina e sui modelli classici è proiettato sul volgare al di sopra del superficiale antagonismo tra i due mondi: non per nulla il capitolo apre la seconda parte del libro (*L'età della norma*), a chiarire i presupposti e le basi stesse della codificazione cinque-

centesca. Giusto quindi, in questa prospettiva, anche dedicare una articolata discussione al caso Alberti (pp. 129-148), la cui esemplarità ed importanza storiografiche vanno ben oltre la sostanziale sterilità del suo modello di prosa.

Supporto fondamentale e parte integrante di tale procedere argomentativo sono i testi, numerosi e in genere finemente analizzati, in modo da fornire esaurienti e non banali profili stilistici dei vari autori. Per restare nell'ambito della prosa cinquecentesca, se ne veda un esempio alle pp. 233-234 relative al Castiglione, dove, individuato nella frequenza e nella tecnica delle incidentali «l'*imprinting* stilistico-sintattico» del *Cortegiano*, si passa a marcare la distanza rispetto all'uso «ritmico-melodico» delle medesime strutture negli *Asolani*, per poi concludere, sul piano dell'interpretazione, che tale stilema «si inquadra in un atteggiamento generale di autocontrollo dello strumento linguistico», per cui «la rottura dell'affermazione lineare, il suo inarcarsi nei moduli del dubbio o dell'attenuazione, appare in linea con l'ideale istruttivo, e non costrittivo, della conversazione e del vivere civile a cui tende il perfetto cortigiano». Un procedimento ricorrente, tanto da configurare un vero e proprio *habitus* metodologico (efficace anche didatticamente), è poi quello dell'analisi contrastiva: che riguarda sia versioni diverse dello stesso testo, come nelle due redazioni, originale siciliana e toscanizzata, di una canzone di Re Enzo (pp. 45-46), o nelle varianti del sonetto *Almo sol* di Petrarca (pp. 84-85: con ottime osservazioni); sia, più spesso, testi differenti, accostati vuoi per affinità vuoi per contrasto: come nel caso di due sonetti petrarchisti di De Jennaro e Boiardo (pp. 177-178) mediante i quali si evidenzia la convergenza linguistica indotta dall'imitazione di uno stesso modello (ciò che l'A. chiama «norma implicita»); o viceversa nella contrapposizione, alle pp. 183-184, tra la *descriptio mulieris* petrarchista di un sonetto del Magnifico e quella rusticale e popolaresca della *Nencia*.

Il libro insomma si caratterizza per l'impostazione solida e innovativa e per una quantità di spunti interessanti. Pochi aspetti possono destare qualche perplessità, tra questi forse l'assenza nel capitolo finale dedicato all'*Italiano lingua di cultura* di un paragrafo sulla poesia del Cinquecento, non solo lirica e petrarchista (il *Furioso* è trattato, ma altrove, come esempio di adeguamento alla norma attraverso le varianti): assenza che tocca una dimensione primaria e di portata europea dell'italiano rinascimentale, e quindi può risultare penalizzante anche in un libro dall'impostazione selettiva e giustamente interessato a privilegiare i progressi verso un uso «strumentale» della lingua. A livello microscopico, si potrebbe puntualizzare che a p. 179 una forma come *ca* ('che', comparativo) nel Boiardo lirico, oltre che sicilianismo di mediazione siculo-toscana, è certamente anche forma settentrionale (la si ritrova poi, a p. 181, in un brano del parmense Caviceo: cfr. la monografia di Mengaldo e il recente commento di Zanato, ma anche L. Vignali, *La lingua di Jacopo Caviceo nel "Peregrino"*, SPCT, XL, 1990, pp. 95-96); mentre *treze* è, simmetricamente, forma poetica prepetrarchesca oltre che settentrionale. In entrambi i casi la convergenza avrà avuto il

suo peso nel determinare l'accoglimento della forma (il meccanismo è del resto ben rilevato a p. 175). Segnalo infine che Luca Serianni in una scheda apparsa su SLI XXVII (2001) avverte di alcuni refusi (si aggiunga a p. 193 l'inversione dei termini della correzione di Summonte all'*Arcadia*, che non è *voi udiste* > *voi udisti*, ma il contrario) e minime imprecisioni, che del resto nulla tolgono al valore scientifico e didattico di questo lavoro.

Carlo Enrico Roggia

Adriana Solimena, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000, pp. XXXVIII-841.

Il repertorio di Adriana Solimena, affiancandosi ai precedenti lavori di Roberto Antonelli (*Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1984) e della stessa autrice (*Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società filologica romana, 1980), viene a completare un progetto voluto dallo stesso Antonelli e patrocinato da Aurelio Roncaglia, che prevedeva la schedatura completa della poesia dalle origini fino a Petrarca compreso, e ora gli studiosi hanno a disposizione un ricco scaffale di strumenti di studio delle forme metriche antiche; cui vanno affiancati (come vuole la stessa autrice nella sua introduzione) il repertorio metrico di Petrarca di Zenari (Padova, Antenore, 1999), recensito qui, SMI 1 (2001), pp. 353-355; quello della canzone trecentesca di Pelosi, in M 5 (1990); e il *Repertorio metrico della ballata italiana, secoli XIII e XIV* di Linda Pagnotta (Milano-Napoli, Ricciardi, 1995). Sull'importanza di tali iniziative è quasi inutile insistere. La stessa autrice, con apprezzabile *understatement*, non vi spende che poche parole (p. XXIV), che tuttavia mi sembrano opportune e decisive, specie laddove si ricorda che il divorzio siciliano della poesia dalla musica ha implicato «la risemantizzazione dello schema metrico come punto di forte aggregazione di 'scuola'» (pp. XXIV-XXV n. 22): da cui dunque la centralità della metrica sul piano della ricostruzione storica della poesia delle origini.

Il corpus dei testi schedato dall'autrice comprende i componimenti esclusi dai citati repertori siciliano e stilnovistico, appartenenti ai grandi canzonieri duecenteschi (Vaticano Latino 3793, Laurenziano Rediano 9, Banco Rari 217), con qualche prolungamento oltre gli anni novanta (a comprendere, ad es., «'attardati siculo-toscani' come Dino Compagni oppure interpreti della cultura stilnovistica in senso 'realistico' e sentenzioso come Paolo Lanfranchi», p. XXII), e con l'integrazione dei componimenti non adespoti del Vaticano Latino 3214 e del Vaticano Chigiano L.VIII.305, e di testi di altra fonte provenienti dalle edizioni particolari, anche se di dubbia attribuzione (p. XXII e n. 9). Sono stati drasticamente selezionati i giocosi (i soli sonetti di corrispondenza di Cecco Angiolieri, i testi di Meo de' Tolomei e Muscia da Siena), per i quali l'autrice auspica un

repertorio a parte, stante la verificata diffusione autonoma di quel corpus. L'etichettatura corrente di «siculo-toscani» riceve così in questa sede una precisa delimitazione, anche se l'autrice stessa ne ricorda le motivazioni storico-descrittive, che fanno inevitabilmente forza alla realtà storica, per sé refrattaria agli incasellamenti; si veda in proposito l'opportuna citazione di Coluccia, a p. XXIII: «L'ipotesi di cesure definite risponde forse più alle esigenze di un inquadramento storiografico disposto secondo rigide linee di evoluzione che alla reale scansione dei fenomeni»; e nella nota, l'indicazione di Orlando circa i contorni sfumati di nozioni come stile «guittoniano» o «stilnovista» agli occhi dei contemporanei, soprattutto se rimatori di secondo piano.

Il repertorio è diviso in nove sezioni. La prima e più rilevante, intitolata *Repertorio metrico*, raccoglie tutti i dati in ordine di schema metrico. La prima riga presenta lo schema in minuscole, al di sotto del quale sono dichiarate le misure sillabiche. Seguono i testi che realizzano lo schema, indicati con un'abbreviazione dell'autore, un codice numerico che rinvia alla scheda bibliografica relativa nell'*Indice bibliografico* (l'ottava sez. del repertorio), l'incipit; quindi, nella riga successiva, il metro (l'abbreviazione si scioglie con l'apposita tavola, p. XV), eventualmente il codice dell'autore e del testo con cui tenzona il componimento, quindi i fenomeni metrici che eventualmente contiene (rime tecniche, collegamenti rimici tra strofe, ecc.); nella colonna di destra sono riportate le rime (non i rimanti). Il repertorio va evidentemente consultato in stretta relazione con l'*Indice bibliografico*, anche se, tutto sommato, data la trasparenza delle abbreviazioni, è in grado di fornire buona parte delle informazioni in relativa autonomia. L'*Indice bibliografico* riprende per così dire a rovescio il repertorio, ordinandolo per autore. Di ciascun autore sono elencati tutti i testi e i relativi riferimenti che consentono di individuarli nel repertorio metrico; viene inoltre riportato il primo verso e il genere metrico; ogni testo viene poi ricondotto alla fonte manoscritta e all'edizione a stampa da cui è stato esemplato. Le sezioni rimanenti sono nell'ordine *Formule sillabiche*, *Generi strofici e metrici*, *Legamenti strofici*, *Rime tecniche e rimanti ripetuti (in ordine alfabetico)*, *Rime tecniche e rimanti ripetuti (in ordine d'autore)*, e alla fine un *Indice dei capoversi*. Nella prima sono raccolti i testi a strofe monometriche (cioè con un solo tipo di verso) e polimetriche, ordinati per tipologia versale e per combinazioni di tipologie (strofe con due, tre ecc. tipi di versi); di ciascuna combinazione è specificata via via la formula sillabica. La seconda, complementarmente, rinvia ad autori e schede del repertorio, raccogliendo i componimenti prima per numero di strofe, poi per lunghezza strofica; quindi elencando le canzoni con congedi e tornadas, i dialoghi e le tenzoni, i sonetti continui, doppi e caudati, le canzoni a sirma variabile, e infine tutti i componimenti con tecnicismi. Manca un elenco che riguardi il sonetto semplice. La sezione dedicata ai *Legamenti strofici* è divisa in due parti, dedicate ai collegamenti rimici e a quelli retorici. La prima elenca le canzoni a coblas unissonans, retrogradadas, le canzoni con parola rima, con rima refrain, con rime ripetute. Segue

l'elenco alfabetico delle rime ripetute. La seconda contiene tutti i testi che presentano una qualche forma di collegamento tra le strofe non affidato alla rima (e l'autrice distingue i casi di collegamento sistematico e rigoroso, da quelli di collegamento non sistematico), che sono ormai riconosciuti (a partire da un saggio di Menichetti sul sonetto del 1975) unanimemente come tratti pertinenti anche dal punto di vista metrico.

La due sezioni seguenti rappresentano una delle parti di massima utilità scientifica del repertorio. Esse raccolgono le rime per tipologia, ordinandole prima per rimante, poi (opportunamente) per autore, secondo la nota proposta classificatoria di Antonelli (le rime tecniche: equivoche, equivoche contraffatte, equivoche identiche, derivative, frante, grammaticali, identiche, ricche), cui si aggiungono le rime antinomiche, inclusive e etimologiche, e le rime «regionali» (siciliane, guittoniane, francesi). Se si parte dal rimante (primo elenco), non è sempre agevole il completamento della serie. Si faccia una breve prova cominciando dal primo, p. 369: *abondanza* risulta rima antinomica in Guittone; ma per trovare il rimante con cui è in rima occorre scorrere l'elenco finché non si trova un lemma semanticamente antitetico in *-anza* (che è *mancanza*, p. 372) che rinvii allo stesso testo. Non posso naturalmente nemmeno immaginare se una rigidità siffatta fosse effettivamente aggirabile, o se la struttura e le scelte di impianto del repertorio non la implicassero necessariamente. Probabilmente, questo aspetto, delle famiglie rimiche, pure così fecondo negli studi romanzi, richiedeva un supplemento di repertoriazione evidentemente non praticabile dall'autrice, data la mole del volume.

In realtà, strumenti come questo sono progettati in modo esemplare per indagini indirizzate all'individuazione di singoli schemi e singoli fenomeni, e hanno come punto di vista privilegiato quello della rima e dello schema metrico; mentre sono meno adatti a consultazioni mirate al reperimento di dati quantitativi relativi agli autori (con l'eccezione delle rime tecniche e simili, elencate anche per autore) e alle tipologie versali. Per rispondere rapidamente a domande che assumono come punto di vista quello dell'autore non si può evidentemente che partire dall'*Indice bibliografico*, dal quale si possono desumere soltanto i metri (il numero dei sonetti, delle canzoni, ecc.), ma non le tipologie versali (ad es. il rapporto tra endecasillabi e settenari nelle canzoni, ecc.). Si deve allora tornare al *Repertorio* per individuarvi, con l'aiuto dell'*Indice*, una per una le schede relative alle canzoni, quindi contare i settenari e gli endecasillabi di ciascuna di esse. O si può utilizzare la sezione dedicata alle *Formule sillabiche*, cercarvi la sigla dell'autore, quindi, orientandosi tra le sue sottosezioni, tornare a contare; ma a questo punto c'è da chiedersi se non sia più semplice rivolgersi direttamente all'edizione a stampa (quando c'è). Lo stesso si dica relativamente alle famiglie di rime, di cui sopra. Ma non possiamo ovviamente chiedere ad un repertorio cartaceo di rispondere a domande, anche semplici se si vuole, cui non aveva previsto di rispondere, e non possiamo che ribadire che questa compilazione provve-

de il lettore di uno strumento eccellente, con il quale si trovano risposte ad una grande quantità di problemi. Le indagini sulla rima e sulle sue combinazioni nella poesia antica, ad esempio, non possono che passarvi attraverso, così come la ricerca di trafile e paternità nella strutturazione metrica dei testi, che ha portato a fecondi risultati nelle ricerche di questi ultimi anni.

Sergio Bozzola

Il prosimetro nella letteratura italiana, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Università degli Studi di Trento, 2000.

«Più che un vero e proprio genere letterario, il prosimetro costituisce una forma di scrittura, le cui coordinate risiedono, a seconda del punto di vista, nella necessità di sospendere a tratti la narrazione per dar luogo ad effusioni liriche, ovvero nel superamento dell'empiria connaturata al testo lirico inglobandolo in una cornice narrativa»: così Stefano Carrai (pp. 7-8), nel licenziare gli atti del convegno sul prosimetro tenutosi a Trento nel dicembre del 1997. Per una più esatta definizione della tipologia testuale non soccorrono nemmeno i manuali di metrica, che parlano di «componimento misto di prosa e di versi, entrambi necessari alla sua struttura» (Beltrami, p. 350), di «opera in cui parti in prosa alternano con parti in verso» (Menichetti, p. 9), senza di fatto poter scendere in descrizioni più dettagliate. L'impressione che si ricava dalla lettura degli interventi (numerosi e ricchi) di questo convegno è per l'appunto quella di una forma testuale che tendenzialmente si apre al dialogo con generi letterari altrimenti canonizzati e, soprattutto nei secoli XIV-XVI, si nutre del confronto con i testi che nella letteratura italiana hanno fondato o rifondato il prosimetro (la *Vita Nova*, l'*Ameto*, l'*Arcadia*, gli *Asolani*), tra i quali viene impropriamente annoverato anche il *Decameron* (p. 11, pp. 72-82): nell'opera boccacciana, infatti, le ballate che chiudono ciascuna giornata sembrano non avere la stessa incidenza narrativa e strutturale (né quantitativa) dei brani poetici che caratterizzano, per esempio, la *Vita Nova* o gli *Asolani*. I singoli contributi ricostruiscono quindi la storia del prosimetro nella letteratura italiana, analizzando ed illustrando opere per lo più poco note o pressoché sconosciute che sempre presuppongono il raffronto con i testi di Boccaccio, Bembo, Sannazaro: nessuno dei saggi è dedicato a questi tre autori, tuttavia scorrendo l'indice dei nomi si può subito individuarne la massiccia e necessaria presenza nei contributi che riguardano le altre opere prese in esame. Solo il primo e l'ultimo intervento sembrano sottrarsi a questa prospettiva storico-dialettica: nel primo saggio (pp. 13-55) Paolo Trovato mette a confronto l'edizione della *Vita Nova* curata da Barbi (1907) con quella più recente approntata da Gorni (1996), illustrando le scelte dei due editori con dovizia di osservazioni filologiche e linguistiche, mentre nell'ultimo (pp. 479-542) Angelo

Fabrizi descrive temi e contenuti del *Misogallo* di Alfieri, opera prosimetrica ben lontana dalle forme testuali più medie e a loro modo 'classiche' proposte negli altri interventi.

Il contributo di Lucia Battaglia Ricci (pp. 57-96) analizza le diverse realizzazioni prosimetriche attuate nel XIV secolo, distinguendo tra opere in cui si riconoscono inserti di prosa in un libro di versi (la *Vita Nova*, il *Libro di rime* di Sacchetti) e opere in cui si riconoscono al contrario versi in un contesto sostanzialmente prosastico (*Decameron*); tra opere in cui prosa e versi si propongono in generi già codificati dalla tradizione e dotati quindi di autonomia formale (*Vita Nova*, *Convivio*, *Decameron*) e opere in cui, viceversa, prosa e versi tendono a succedersi e quasi a dissolversi l'una negli altri (*Reggimento e costumi di donna* e *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino); tra opere che ricontestualizzano in un tessuto prosastico originale versi di altri autori (il racconto LXIV del *Novellino*, che presenta il rifacimento linguistico di alcune stanze di una canzone di Rigaut de Berzebilh, secondo un «modello prosimetrico 'inconsciamente' trasmesso dai canzonieri provenzali», p. 66) e opere che invece si presentano interamente originali, sia per le parti in prosa che per quelle in versi (la novella 7 della decima giornata del *Decameron*, vero e proprio microprosimetro all'interno di una costruzione a sua volta prosimetrica). Nella seconda metà del secolo, e lontano dai prosimetri di Dante e Boccaccio, l'Autrice ricorda tre testi: i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, «"macchine testuali" di tipo multimediale in cui interagiscono attivamente vari mezzi di comunicazione grafico-visiva ed eterogenee forme di scrittura letteraria» (p. 85), secondo il modello del libro universitario tardo-medievale ove sulla stessa pagina convivono e si relazionano testo, glossa e illustrazione; il *Reggimento e costumi di donna* dello stesso autore, che risulta invece prosimetro di struttura classica e all'antica; il *Libro del Biadaiolo* (recante notizie su carestie ed annona a Firenze dalla metà del '200 al 1348), ove si succedono per semplice giustapposizione elenchi di variazioni di prezzi, racconti di eventi storici (in prosa), miniature che rappresentano il comportamento degli uomini, sonetti di ispirazione didattico-moralistica. Quest'ultimo testo (come del resto i *Documenti d'amore*) mette in luce come nel Trecento la forma testuale del prosimetro possa essere determinata dalla forma del libro (di alcuni generi di libro) tipica di quel secolo.

Analoga dipendenza dalla forma del libro (in questo caso 'cortigiano') si può riconoscere nei prosimetri presentati nei due contributi successivi, secondo-quattrocenteschi e ancora ben lontani dal modello dell'*Arcadia* e degli *Asolani* che si imporrà subito dopo le rispettive edizioni: il *Somnium* di Bernardo Ilicino, studiato da Stefano Cracolici (pp. 97-141), che in appendice ne propone la trascrizione, e la *Nicolosa bella* tramandata dal manoscritto *It. 1036* della Bibliothèque Nationale di Parigi, analizzato da Paola Vecchi Galli (pp. 143-65), che a sua volta in appendice ne trascrive una breve parte. Il *Somnium* è costituito da una serie di «*tableaux* prosimetrici» (p. 126), fortemente dipendenti dai

Triumphi, in cui personaggi storici (Cesare, Scipione, Ottaviano) e mitologici (Venere, Minerva, Vesta...), figure di Amore e Pudicizia, si alternano in una coreografia (che Cracolici identifica con quella della bassadanza) rispondendo alle rispettive sollecitazioni attraverso stanze di una ballata a schema aBaBbCcX: in questo testo la composizione prosimetrica si avvale quindi anche dei contributi della danza e della musica, secondo la sensibilità sincretistica dell'Umanesimo. La *Nicolosa bella*, che raccoglie 102 testi in versi non sempre di ascendenza petrarchesca e poche prose lacunose, è stata composta probabilmente tra il 1453 e il 1459 da Gianotto Calogrosso da Salerno: con evidenti prestiti dalla *Griselda* petrarchesca e dalla *Historia de duobus amantibus* di Piccolomini, attraverso la voce dell'io narrante Ginnasio, il testo mette in scena gli amori di Madonna e Filoteo, dietro i quali si devono riconoscere i destinatari dell'opera, Sante Bentivoglio signore di Bologna e Nicolosa Sanuti, secondo un «mosaico che si affida quasi sempre alla interscambiabilità dei propri componenti» (p. 153). La necessaria relazione che deve intercorrere tra prosa e poesia nel prosimetro sembra quindi reggersi su un equilibrio instabile e sempre rimesso in discussione, che porta l'Autrice ad accostare il testo della *Nicolosa* al manoscritto *Estense Alfa N. 6. 4*, autografo di Giovanni da Carpi, che raccoglie vario materiale letterario in prosa e in versi, tra cui otto epistole sentimentali che ricordano da vicino il contenuto della *Nicolosa* e l'ambiente bentivogliesco in cui esso nacque e il manoscritto *Estense* circola: l'«*illusione* prosimetrica» (p. 158, cors.orig.) di detto manoscritto, ove testi eterogenei sembrano riprodurre lo stesso equilibrio precario della *Nicolosa*, sembra infatti spiegabile con la sua fruizione cortigiana, che probabilmente prevedeva una lettura collettiva e frammentata.

In chiusura di saggio Paola Vecchi Galli accosta la *Nicolosa bella* ad altri due prosimetri contemporanei, la *Glycephila* di Gian Mario Filelfo e l'anonima *Pamphilia*, oggetto, quest'ultima, dell'intervento di Ottavio Besomi (pp. 167-220): si tratta di una storia d'amore raccontata in prima persona dalla stessa protagonista (e l'affinità con la boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta* è subito evidente), il cui amore per Deiphebo viene «ricostruito nella diegesi del racconto primo e restituito nella mimesi epistolare» (p. 180). Il testo può anche essere interpretato come romanzo epistolare, genere già della letteratura greca e che presto avrebbe riacquistato vigore nelle moderne letterature occidentali, ma l'accento prevalente è senz'altro dato dalla struttura prosimetrica, in cui i sei componimenti poetici (due sonetti di Deiphebo, uno strambotto di Deiphebo e uno di Pamphilia, un capitolo di Deiphebo e uno di Pamphilia), tutti proposti in epistole, interagiscono saldamente con la narrazione in prosa e risultano essenziali per lo sviluppo dell'intreccio. Prima di censire in appendice i sei testimoni che tramandano la *Pamphilia*, Besomi ne descrive la lingua, che nell'insieme definisce come «imitazione del toscano in chiave polifilesca, sicuramente di data anteriore alle *Prose* del Bembo» (p. 193).

Carlo Vecce ricostruisce la storia del *Prosimetro nella Napoli del Rinascimento* (pp. 221-52), negli anni di incubazione dell'*Arcadia*. Alcune date possono essere immediatamente significative della fortuna conosciuta da questo genere letterario: nel 1476 viene stampato postumo il *Novellino* di Masuccio Salernitano ad opera di Francesco Del Tuppo; nel 1477 giunge a Napoli la *Raccolta Aragonese* di Lorenzo e Poliziano; nel 1478 vengono stampati a Napoli il *Decameron* e l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e a Roma la *Comedia delle ninfe fiorentine*; del 1481 sono le traduzioni delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci, accompagnate da lettera proemiale dello stesso; nel 1483-84 giungono nel Regno le dieci *Pastorale* di Boiardo. Questa diffusione di testi fa sì che la «tendenza al prosimetro si riconosc*a* in tutti gli episodi di strutturazione di opere che nascono come raccoglitori aperti dell'intera produzione di un singolo autore, senza linee di demarcazione tra i generi» (p. 227): è questo il caso del "colibeto" di Francesco Galeota e dei canzonieri di Giovanni Aloisio, Pietro Iacopo De Iennaro e Rustico Romano, tutti corredati da prose accompagnatorie o esplicative. L'attenzione dell'Autore si concentra quindi sull'*Arcadia* di Sannazaro e sulla *Pastorale* di De Iennaro, mettendo in evidenza la tendenza alla prosa «numerosa» (p. 244) realizzata da Sannazaro soprattutto come *cursus planus* nella successione di cretico e coreo.

Lo *Sconosciuto prosimetro pastorale di primo Cinquecento* cui è dedicato l'intervento di Simone Albonico (pp. 251-85) è opera di Francesco Borromeo e rappresenta la più significativa ripresa narrativa dell'*Arcadia* nella sua interezza, per di più al di fuori della corte napoletana (il prosimetro del Borromeo nasce infatti a Padova). Si tratta di un romanzo pastorale «suddiviso in sedici parti ... non numerate ma distinguibili per la presenza di quindici testi poetici» (p. 257), che secondo l'Autore in caso di stampa andrebbe proposto senza soluzione di continuità, proprio per dare risalto alla fondamentale unità di prosa e versi. I metri scelti rimandano a quelli di Sannazaro: capitoli di terzine sdrucciole, un componimento di endecasillabi frottolati con rimalmezzo, egloghe polimetriche con terzine piane e terzine sdrucciole (in appendice viene proposto il rimario degli sdruccioli). Presenti anche altri motivi di affinità con l'*Arcadia*: alcuni episodi ispirati direttamente al prosimetro sannazariano, puntuali riprese di sintagmi, la figura del pastore Ferculo, la cui vicenda biografica ricalca quella di Sannazaro. Tuttavia permangono molti elementi distanzianti, soprattutto a livello linguistico e lessicale, che Albonico individua nelle incertezze nella sintassi e nella prosodia, nella tendenza allo scempiamento e, viceversa, al raddoppiamento ipercorrettivo, nei latinismi che rimandano alla lingua dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Altro motivo di originalità (e di divergenza rispetto all'*Arcadia*) è lo «stretto legame che si viene a creare tra materia e tradizione bucolica e motivi narrativo-folklorici» (p. 275), che si deve probabilmente spiegare con la diversità di clima culturale in cui i due testi nacquero.

Il contributo di Giorgio Dilemmi (pp. 317-49) analizza due prosimetri (l'*Amorosa opra* di Giovanni Muzzarelli, 1506-8, e le *Cose volgare* di Agostino

Landulfo, 1536) che, in momenti diversi e in sedi diverse (rispettivamente Mantova e Napoli), mostrano di aver recepito la lezione degli *Asolani* nella *princeps* aldina (1505), mentre le sette *Selvette* di Niccolò Liburnio (1513), argomento del saggio di Claudia Berra (pp. 287-316), risultano debitrici sia dell'*Arcadia* che degli *Asolani* di Bembo, ricordati entrambi nella prima selvetta: con i due prosimetri, infatti, «si era affermata una nuova letteratura volgare, che aspirava a superare sia la dipendenza dal latino sia l'eclettismo cortigiano» (pp. 295-6). Accanto a motivi che rimandano alle *Silvae* staziane e ad altri sottogeneri frequentati dall'autore latino (panegirico, epicedio, *consolatio*, *ekphrasis*...) si possono riconoscere nelle *Selvette* di Liburnio una novella, vari inserti di carattere narrativo, scene venatorie ed alieutiche che rimandano alla vita e al gusto cortigiani... che nel loro insieme riportano alla prima edizione degli *Asolani* e che danno conto dell'ingente e volontario innesto dell'erudizione classica nel prosimetro. Analoga ascendenza sannazariana e contemporaneamente bembesca si può riconoscere nell'*Amore innamorato* di Antonio Minturno, cui è dedicato l'intervento di Barbara Grazioli (pp. 351-406), che tra le fonti del prosimetro (edito nel 1559, ma databile al 1529-30) affianca ai nomi dei due promotori della rinascita poetica italiana quelli di Petrarca, Poliziano, Apuleio e Omero (nell'*Inno a Ermes*, raffrontato in appendice al testo minturniano). *L'*Aura soave *di Ascanio Centorio degli Ortensi* (Andrea Comboni, pp. 407-26), prosimetro di tre libri (come gli *Asolani*) di argomento pastorale (come l'*Arcadia*) del 1556, presenta delle peculiarità nelle scelte metriche: alcuni testi infatti risultano di stretta osservanza petrarchesca, ma si direbbe soprattutto sannazariana (è il caso per esempio delle «canzoni sorelle» 125 e 126 dei RVF), mentre altri sembrano accondiscendere soprattutto al gusto per le innovazioni metriche tipiche del Cinquecento (venti componimenti monostrofici sono senz'altro assimilabili al madrigale libero del XVI secolo).

I due contributi successivi mettono in luce come, con la fine del Cinquecento, la forza accentratrice ed emulativa ispirata dall'*Arcadia* e dagli *Asolani* si sia di fatto esaurita. Carlo Caruso sviluppa il tema di *Prosa e metro nel romanzo italiano del Seicento* (pp. 427-62) e rileva come le dimensioni dei prosimetri siano generalmente più ampie e diano spazio a vicende narrative più complesse, e d'altra parte anche la gamma dei metri impiegati risulti più varia e di più libera collocazione all'interno dell'intreccio prosastico. Anche l'attenzione dei diversi autori sembra rivolgersi altrove, rispetto ai due modelli che per tutto il Cinquecento avevano rappresentato la tradizione: la *Leucadia* di Antonio Droghi (1598) ripropone l'identica struttura dell'*Arcadia* (dodici prose con relative egloghe e un epilogo), ma sembra piuttosto insistere sul *coté* moralistico, «non tanto per le modalità della riscrittura, quanto piuttosto per le glosse che avvolgono il testo e ne determinano la chiave di lettura e di comprensione» (p. 428); l'*Arcadia Felice* di Lucrezia Marinella (1605) è nello stesso tempo prosimetro pastorale (con metri non sempre 'ortodossi') e romanzo modernamente inteso, e nella sostanza appare più vicino all'*Arcadia* di Lope de Vega (1598) che a quella di

Sannazaro; Anton Giulio Brignole Sale compone una *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636), prosimetro di materia sacra, ove i componimenti in versi, per esplicita dichiarazione dell'autore, hanno il ruolo di alleggerire la narrazione; nel tradurre l'*Argenis* di John Barclay (Parigi 1621), Francesco Pona mantiene solo due dei sette testi in versi presenti nella versione in lingua originale. Queste due ultime realizzazioni prosimetriche appaiono sintomatiche del nuovo gusto e della nuova sensibilità del pubblico secentesco: osserva infatti Caruso che sia Brignole Sale sia Pona «sembrano ritenere i versi un elemento sostanzialmente esornativo, comunque secondario o addirittura estraneo alle esigenze diegetiche del romanzo» (p. 454), il che apre la strada alla prossima affermazione del romanzo moderno.

Infine, il contributo di Alessandra Di Ricco (pp. 463-87) tratta delle *Tre Arcadie ovvero Accademie pastorali di Messer Jacopo Sanazzaro, del canonico Benedetto Menzini, del Signor Abate Michel Giuseppe Morei* (Venezia 1746), ove la lettura dei testi pastorali di Menzini (*Accademia Tusculana*, 1705) e di Morei (*Autunno Tiburtino*, av. 1743) esplicita come finalità dell'Accademia sia quella di «selezionare e far convergere intorno ad un programma e ad una ideologia omogenei i letterati provenienti da ogni parte d'Italia» (p. 476): l'ideale artistico e letterario dell'*Arcadia* rinascimentale, al cui mondo i nuovi arcadi pretendevano di ispirarsi, può dirsi a questo punto completamente superato.

Alessandra Zangrandi

P.V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001 («Universale / Prime lezioni»), pp. 158.

M.P. ELLERO - M. RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, Milano, Sansoni, 2001 («Biblioteca aperta»), pp. VIII + 218.

Nato dalla rielaborazione di un precedente volume dovuto alla sola Ellero, il manuale si rivolge a un pubblico di studenti universitari e di non specialisti, con l'intento di fornire una prima introduzione, teorica e tecnica, alla retorica. Dopo due capitoli generali, il materiale è organizzato secondo le tre partizioni classiche: *invenzione*, *disposizione*, *elocuzione*; ma l'impianto tradizionale è opportunamente integrato – e non solo per scrupolo bibliografico – con quanto linguistica, stilistica e 'nuove retoriche' hanno via via apportato alla scienza del discorso.

Arnaldo Soldani

N. SCAFFAI, *Elementi drammatici nelle* Laude *di Jacopone da Todi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, vol. IV, 2, 1999, pp. 451-71.

Le laude di Jacopone da Todi furono almeno in parte concepite come testi drammatici? La cosiddetta "lauda drammatica", sicuramente destinata alla rappresentazione, fiorì in un'epoca posteriore, e da ciò deriva una prima questione metodologica: la fruizione successiva delle laudi jacoponiche può sviare l'analisi, inducendo ad attribuirvi caratteristiche che in esse sono solo embrionali. E ciò vale anche per la nozione moderna di *spettacolo teatrale* rispetto alle rappresentazioni medievali, tanto che Scaffai si cura di distinguere la categoria 'dramma' da quella di 'teatro' e la 'spettacolarità' dallo 'spettacolo'. Così l'oggetto finale dell'indagine si circoscrive ai singoli *elementi drammatici e scenici* nelle laude: è impostata una rigorosa classificazione delle caratteristiche formali riconducibili al 'dramma', così da stabilire infine quattro diverse tipologie, *formale*, *funzionale*, *incipitaria* e *esplicitaria*, attraverso le quali vengono classificati e suddivisi i testi. Scaffai scorge nelle laude jacoponiche le caratteristiche di una medievale *cultura dell'oralità*, già contigua all'esecuzione drammatica, e nel contempo ne evidenzia gli elementi originali, che le resero «il modello nell'evoluzione drammatica che il genere conoscerà a partire dal Trecento».

Luca Zuliani

A. PUNZI, *Rimario della* Commedia *di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto Libri, 2001, pp. 219.

Il volume è parte integrante di una ricerca personale della studiosa condotta sulle rime di Dante (cfr. A.P., *Appunti sulle rime della* Commedia, Roma, Bagatto Libri, 1995), e nasce all'interno di quel 'laboratorio romano' ispirato e diretto in prima persona da Roberto Antonelli (che infatti presenta il volume), che da anni sinergicamente e sistematicamente indaga sulla metrica delle origini, produce studi e strumenti di notevole utilità e intelligenza: dello stesso Antonelli, di Solimena, di Pulsoni e, ma sulla lirica romanza, di Canettieri. Il rimario in questione non è del tipo tradizionale (per ordine alfabetico dei lemmi) ma per serie rimiche. Lo scopo è di non separare ciò che nel testo è unito, visualizzando più velocemente e chiaramente «le modalità di costruzione del testo da parte dell'autore», se «è proprio dalla fine del verso, e quindi dalle rime e dai rimari, che i poeti iniziavano a comporre» (Antonelli p. 9). Alla base di questo lavoro, e in generale di questo tipo di euristica e metodologia sta la legge della vischiosità della rima, punto di partenza indispensabile e fertile per sondare le relazioni intertestuali della nostra letteratura. Si ricordi come il capitolo delle serie rimiche sia tra i più importanti e cruciali del *dossier* Dante-Petrarca indagato da Paolo Trovato e già prima da Santagata. Il libro si compone di: 1) introduzione dell'a., che testa per campionature l'efficacia applicativa dello strumento in questione; 2) rimario, appunto, con la rima in grassetto e sotto di essa – nella colonna di sinistra – le serie rimiche disposte in base all'ordine alfabetico del primo rimante della serie, e nella colonna di destra il luogo o i luoghi di riferimento (se ne deduce tra l'altro che nel poema solo poche serie vengono ripetute e riusate *in toto*, e pertanto come la memoria di Dante in Dante si accenda ma quasi sempre per *variatio* di almeno un rimante, rimanendo fermi magari gli altri due: dunque il diverso o l'opposto nell'identico, la progressione nella ripetizione); 3) indice di frequenza dei rimanti che superano le dieci unità; 4) indice delle rime artificiose: identiche/equivoche, che magari – pur nell'ambiguità dei confini tra le due – potevano essere distinte; 5) rime frante; 6) rime ripetute all'interno di uno stesso canto (sulla scorta di un precedente articolo di Gorni). Che sono decisamente poche in assoluto, e ancora meno se confrontate con il moltissimo della lirica duecentesca, al punto che come tutti i fatti che non sono più regola ma eccezione, varrebbe la pena di scovarne la possibile ragione stilistica, l'eventuale allusività; 7) rimanti che tornano in due o più canti allo stesso numero di versi.

Andrea Afribo

C. GIUNTI, *Il* Reggimento *di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti?*, «Studi e problemi di critica testuale», LXIII, 2, 2001, pp. 43-74.

L'edizione critica del *Reggimento e costumi di donna* allestita da Giuseppe E. Sansone nel 1957 adotta il segno paragrafematico corrispondente al punto e virgola (presente nel manoscritto *Barberiniano Latino 4001* e nominato semplicemente *segno*) come «"sistema discriminante" per l'interpretazione formale e, conseguentemente, per la resa testuale» (p. 48), portando di fatto ad un prosimetro che si avvale di due tipi di prosa e due tipi di versi: «la prosa fortemente costruita di elementi ritmici del Proemio e delle prime tre parti... la prosa corrente della maggior parte delle novelle... il verso polimetrico sciolto con prevalenza di endecasillabi... alcune forme metriche chiuse e coppie di versi a rima baciata sparse qua e là» (pp. 48-50). L'Autrice osserva che, prescindendo dal *segno* e ipotizzando anasinalefi, elisioni e troncamenti in passi facilmente regolarizzabili, è possibile ottenere un prosimetro ove solo le novelle vere e proprie sono in prosa, mentre le altre porzioni di testo che attualmente risultano in prosa possono essere scandite in sequenze versali regolari.

Alessandra Zangrandi

E.M. DUSO, *Giovanni Quirini, la* Bibbia *e la* Commedia*: il rinnovamento linguistico nella produzione religioso-moraleggiante del primo imitatore veneto di Dante*, «La parola del testo», V, 1, 2001, pp. 87-110; *Petrarca e i rimatori veneti del Trecento*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti», CXI, 3, 1999 [= «Lectura Petrarce», XIX], pp. 181-210.

La figura di Giovanni Quirini, delle cui rime la Duso ha curato l'edizione critica, si pone al centro dei due contributi, nel primo caso quale emissario di luoghi biblici e danteschi, nel secondo e ancor più interessante quale immissario di fonti per Petrarca. Nell'uno si riflette sulla poesia di tema religioso, posteriore a quella amorosa, la cui maturità si rivela anche nella compiuta acquisizione a modello della *Commedia*, lì reimpiegata non solo per singoli lessemi o sintagmi, ma più profondamente nelle strutture retoriche, metriche e sintattiche delle rime. Nell'altro si aggiunge una nuova tessera al quadro di rapporti, ancora non studiato a sufficienza, fra Petrarca e i suoi predecessori trecenteschi: in particolare è nel giovane Petrarca, che corrisponde con rimatori di area settentrionale e condivide con i suoi interlocutori temi e soluzioni metriche, poi in larga parte estromesso dai *Fragmenta*, che si trovano le tracce di una trafila poetica riconducibile a Quirini, anche mediata da Giovanni Dondi.

Davide Colussi

M. ZENARI, *Sulle figure della* annominatio *comprese nei repertori metrici. Il* Canzoniere *di Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi», XIV, 2001, pp. 1-115

Lo studio è da considerarsi un *addendum* al *Repertorio metrico dei*

Rerum vulgarium fragmenta *di Francesco Petrarca* uscito per l'editore Antenore nel 1999 e curato dallo stesso Zenari. Scopo dell'articolo è quello di unire o integrare ciò che nei repertori tradizionali risulta in ultima analisi «rigidamente» e «drasticamente» «separato» (p. 3), il polo metrico e quello retorico, con inevitabile *blackout* di informazione e segnalazione di eventuali bivalenze, influssi reciprocità ecc. Lo spazio testuale indagato con tale 'nuova' prospettiva, con «lente grandangolare» (p. 4), è lo spazio di fine verso. Se la rima non è altro che un artificio retorico divenuto istituto metrico – scrive grossomodo Zenari – perché non classificarla come *annominatio* e suddividerla secondo le articolazioni interne a tale figura? Così fa, e il risultato è una lista di un centinaio di pagine distinta nel modo che segue: figure *per adiectionem, detractionem, trasmutationem, immutationem* con ulteriori gradi di distinzione. Ad esempio: *adiectio* di I grado (aggiunta di un grafema) *campi* : *scampi* (RVF 128, 30-32); *adectio* di II grado (aggiunta di due grafemi) *torno* : *intorno* (RVF 85, 3-6), e così via. Al futuro studioso trarne le interpretazioni che potrà, se potrà, trarne. Si tratta di una operazione svolta con grande scrupolo, ma forse non così necessaria, se proprio il settore della rima gode di un soddisfacente sistema classificatorio (rime inclusive, derivative, identiche, equivoche e se vogliamo anche equivoche-identiche) tra l'altro già motivato su una logica retorica, a tal punto che qualcuno suggerisce di sostituire l'iperonimo *rime tecniche* con quello di *rime retoriche*. Può darsi che l'etichetta «rima inclusiva» non riesca a cogliere tutte le sfumature e i diversi gradi delle figure di *adiectionem* e *detractionem*, ma in questo modo dimostra di sapersi fermare in tempo, lasciando anche ad altri fattori (quello semantico, o, importantissimo, quello della Tradizione) l'ufficio ermeneutico. Lo studio qui segnalato assolverebbe appunto un ottimo servizio se si focalizzasse su fatti retorici veramente e necessariamente non contemplati dalla analisi metrica, ovvero cancellando dal regesto tutti i fatti fonico-retorici che riguardano i rimanti di una stessa serie (cui bastano appunto le distinzioni tradizionali), e tenendo soltanto ciò che riguarda i rimanti di serie diverse all'interno di uno stessa stringa di testo (o di un testo completo se esso è breve): ad esempi i casi di *transmutatio* del genere di *amaro amore, amore morte, donna danno* eccetera; oppure (se si riuscisse a individuare un metodo effettivamente economico) casi di fenomeni allitterativi tra rime e rimanti di serie diversa ma vicini (ad es. RVF 57, 8-9 *Tigre* : *triegua*; oppure 63, 9-10 *verga* : *grave*), la cui presenza ad occhio si fa consapevolmente sensibile proprio a partire dal Dante comico e da Petrarca.

Andrea Afribo

L. PAOLINO, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (*RVF *52, 54, 106, 121)*, «Italianistica», XXX, 2, 2001, pp. 307-24.

Il saggio, riallacciandosi espressamente ai precedenti studi di Capovilla e Santagata, torna a riflettere sui modi in cui i quattro esemplari petrarcheschi di madrigale, la più rara tra le forme metriche ammesse nei *Fragmenta*, vengono assemblati nella raccolta. L'origine occasionale, probabile soprattutto per i primi due (LII e LIV), sui quali si suppone l'influsso della moda madrigalesca diffusa nelle corti venete, viene occultata attraverso varianti puntuali che rafforzano i tratti tipicamente laurani della destinataria (LII), oppure per via delle connessioni intertestuali che emergono dalla lettura continua del canzoniere, anche con spostamenti di posizione tra una redazione e l'altra (CXXI). Una postilla alla variante di *RVF* LII 5 fra testo musicato da Jacopo da Bologna e testo del Vat. Lat. 3195 («fixa a bagnar el suo candido velo» Æ «posta a bagnar un leggiadretto velo»): quanto alla sostituzione di aggettivo, la Paolino indica il nesso con *RVF* CXCIX 9 nella sua ultima e tarda lezione («Candido leggiadretto et caro guanto», *post* 1368), dimostrando così fra l'altro in modo del tutto perentorio l'autenticità della variante musicata (secondo Petrobelli databile fra 1348 e '52); ora, anche per il ritocco nel primo emistichio del verso è dato trovare un'implicazione in altro luogo del canzoniere, *RVF* CCCXXIX 10 («ma 'nnanzi agli occhi m'era *post'un velo*»). Quale che sia l'ordine di composizione dei due versi, se ne ricava un'ulteriore conferma dei rapporti tonali via via più stretti fra il madrigale e il complesso del *liber*.

Davide Colussi

D. DE ROBERTIS, *Il trittico del «T» (RVF 315, 316, 317)*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti», CXI, 3, 1999 [= «Lectura Petrarce», XIX], pp. 167-180.

Come già nella *Lectura Petrarce* dell'85 (*La traversata delle Ardenne*, ora nel suo *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 93-114), De Robertis indaga non uno ma più testi formanti una serie coesa all'interno del canzoniere. Il motivo che conferisce continuità stilistica ai sonetti 315-317, in aggiunta a varie implicazioni di tipo fonico, prosodico e metrico-sintattico, viene individuato nel comune costrutto sintattico del *cum inversum*, di ascendenza virgiliana, qui peraltro non pienamente realizzato ma sottilmente alluso.

Davide Colussi

C. BERRA (a cura di), *I «Triumphi» di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 543.

Dei saggi raccolti in questi Atti interessano qui soprattutto quelli di Guglielmo Gorni e di Claudia Berra, intitolati rispettivamente a *Metrica e testo* e alla *Varietà stilistica* dei *Trionfi*. Nel primo, in particolare, lo studio delle dimensioni numeriche dei capitoli ternari, fuori e dentro la vulgata, permette all'autore non solo di mettere in luce i giochi di parallelismo quantitativo, per analogia o per contrasto, che attraversano il macrotesto

lungo quest'asse, ma anche di indicare come le successive versioni del medesimo trionfo spingano generalmente verso la «misura aurea» stabilita dai canti della *Commedia* (tra i 115 e i 160 vv., «con preferenza accordata ai numeri compresi tra 136 e 145», p. 92), di norma procedendo dal maggiore al minore, con «arte del levare». L'attività correttoria è vòlta inoltre, contemporaneamente, a eliminare le rime ripetute nel medesimo capitolo, giusta la norma delle *coblas singulars* che ancora Dante aveva trasferito dalla canzone alla terza rima (pp. 92 ss.). E il riferimento congiunto alle due costanti variantistiche induce infine Gorni a ipotizzare per il *Triumphus Cupidinis* una trafila redazionale diversa da quella proposta a suo tempo da Appel; mentre la sopravvivenza di sistemi rimici iterati solo nell'ultimo capitolo sarebbe l'«applicazione metrica dell'identità puntuale di passato, presente e futuro caratteristica di TE» (p. 104).

Nel contributo della Berra la divaricazione stilistica tra *Trionfi* e *Fragmenta* è riportata alla distanza che il poema instaura tra *auctor* e *agens*. Questa infatti fa sì che «il linguaggio poetico dei RVF *sia* trasposto nei *Trionfi* con un sottile processo di relativizzazione», sia assunto con un «movimento di oggettivizzazione e superamento» (p. 180). Se ne ha una prima prova nel trattamento del sistema figurativo della lirica, che qui dà luogo agli apparati allegorici che sostanziano la narrazione (ad es. la metafora dell'incatenamento amoroso è sceneggiata negli episodi di prigionia trionfale ecc.: pp. 180 ss.). Soprattutto, poi, l'impianto strettamente diegetico che distingue il poema dal 'romanzo lirico' consente di interpretarne la *varietà stilistica* non più in quanto dispersione e moto centrifugo, ma – al contrario – in quanto segno della 'progressione' del personaggio, che, come il protagonista della *Commedia*, attraversa e supera, con le situazioni, anche i loro linguaggi. E allora, benché lo stile si ridefinisca di volta in volta mediante la citazione e la miscela di componenti liriche, comiche, petrose, classiche ecc., è anche possibile riconoscere uno sviluppo coerente, sintetizzabile in due momenti: «Il primo, che ripercorre le esperienze della poesia giovanile o presunta tale [...], il secondo, più libero e sperimentale, nella ricerca della poesia della storia, del tempo e dell'eterno» (p. 218).

Arnaldo Soldani

S. LONGHI, *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, 2001, pp. X + 214 .

Due i saggi su Petrarca della raccolta: l'uno sulla figura logica del 'vincitore vinto' (per cui Ercole assurge dalle *Heroides* ad *exemplum* medievale fino al Poliziano), e sul trattamento antinaturalistico del tempo (bloccato all'alba del 6 aprile e «contenitore dei contrari» 'in un punto') nei *Trionfi*, l'altro sulla fortuna dell'episodio di Solone e Creso giunto da Erodoto al TF e alle *Familiares*, ed estesosi nei temi dell'*or-*

do morienti e della *vita longior* invocati nel *Secretum* e in RVF per scongiurare e poi piangere la fine di Laura. Di rilievo metrico lo studio sulle epistole in terza rima incluse fra le ottave del *Viridario* di Achillini (1513), tre delle quali hanno voce femminile, sul modello ovidiano «degli eccessi causati dal folle amore» e in accordo con le condizioni suggerite dal Calmeta per l'uso elegiaco ('mediocre') del ternario, come già in Tebaldeo e Niccolò da Correggio. Di interesse stilistico il saggio su Estienne, autore delle *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* (Ginevra 1575), teoria ed esemplificazione del riuso di versi classici senza cambio di registro e con l'idea di un'infinita *propagatio* gradata nella variazione e distinta in *due genera accomodationis*, a lettera intatta (i centoni omerici e virgiliani con slittamento dal sacro al profano) o meno (il plagio intelligente delle parodie greche e dell'*appendix* latina); sarà lo Scaligero a produrre la restrizione del concetto di parodia e la pratica del *pastiche*, con i relativi problemi di nomenclatura e la necessità di estendere le considerazioni testuali all'*intentio auctoris*, come avviene anche nel successivo studio sui chiarimenti chiesti dal Cambi al Caro di fronte alla singolarità stilistica di un sonetto del Casa e della sua risposta per le rime, scritti in realtà «à la manière» di Benedetto Varchi per prenderne in giro l'ossessione 'vegetale' delle *Rime* per il *lauro* Lorenzo Lenzi. Tre i saggi sull'*epica cavalleresca ed eroicomica*: il *Cavallo dell'Ariosto* sottolinea l'interferenza della metafora equestre della forza d'amore con quella aerea, ricostruendo le suggestioni alla base dell'ippogrifo: Pegaso (destriero alato), l'episodio di Ruggiero e Gradasso nell'*Innamorato*, i grifoni equini di Virgilio e i quattro cavalli alipedi condotti da Fetonte, cavaliere incapace (Ovidio) e «mal rettor del lume», il cui tonfo nel Po è richiamato da quello di Rodomonte e Brandimarte a duello sullo stretto ponte. *Le Muse del «Baldus»* evidenzia il ruolo dei tasselli virgiliani nella disciplina strutturale del poema, e l'equa ripartizione delle sei cuoche che alimentano Merlino, la cui sede (i *regna lasagnarum* con tratti da *Bengodi* boccacciano), identificata col «monte della Luna» in mezzo all'Atlantico, si sviluppa tra l'accesso agli inferi e il *locus amoenus*/paradiso terrestre (come il *Purgatorio* e *Nubia*). *Il vestito sconveniente* reperisce infine i modelli di Tassoni nella *Batracomiomachia*, nella *Storia vera* di Luciano, e nella *Moscheis* di Folengo, mentre nel personaggio di Renoppia si riflette la tradizione della donna guerriera, e in particolare la natura ambigua di Bradamante nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, e di Clorinda nella *Liberata*.

Attilio Motta

M. MARTELLI, *Lorenzo epistolografo e lo stil comico (intorno al settimo volume delle lettere laurenziane)*, «Interpres», 18, 1999, pp. 259-274.

Pur nei limiti ristretti di un intervento di presentazione, Martelli saggia la tenuta letteraria e stilistica delle let-

tere del Magnifico, con un occhio fermo alla prosa machiavelliana, di cui scorge qui (o più in generale nell'ambito cancelleresco: le lettere sono solo in minima parte autografe) alcune solide radici. L'A. si sofferma in particolare sulla fitta presenza dei "moduli dilemmatici" («un modo di analizzare la realtà e prevederne gli sviluppi») presto cari al Segretario; e sulla tendenza, connaturata ai testi di livello non ufficiale, ad attingere al patrimonio fraseologico e paremiologico della lingua d'uso, che caratterizza lo stile in senso "comico", anche nei momenti più difficili della politica fiorentina.

Enrico Roggia

C.E. Roggia, *La materia e il lavoro. Studio linguistico e stilistico sul Poliziano «minore»*, Firenze, Accademia della Crusca, 2001, pp. 275.

Il libro offre un'analisi linguistica a tutto campo (fonetica e morfologia, sintassi, aspetti testuali e retorici, lessico) delle *Rime* di Poliziano, così come sono presentate dall'edizione Delcorno Branca (1986), e si apre inoltre a un continuo confronto con le altre opere dell'autore, in versi e in prosa, in volgare e in latino. Un'analisi linguistica, dicevo; che tuttavia – come sempre di fronte ai grandi – non può che farsi stilistica, quando arriva a sondare le ragioni profonde delle scelte, e *a fortiori* in un secolo in cui, stante l'assenza o la mobilità del modello, le opzioni stilistiche coinvolgono di fatto anche il versante più strettamente grammaticale.

Così è in effetti in questo caso. Poliziano affronta con piena coscienza (pp. 19 ss.) la partita doppia che caratterizza la situazione linguistica di Firenze nell'ultimo quarto del Quattrocento: da una parte il fiorentino 'argenteo' parlato (e scritto) in città, dall'altro il linguaggio della tradizione trecentesca. E in piena coscienza, pur con le scontate contaminazioni, opta decisamente per la soluzione 'moderna', premendo sul pedale di una colloquialità o popolarità opportunamente filtrate e 'riflesse'. Tale assunzione dell'«instabilità linguistica... a fini artistici» (pp. 21, 148 ecc.), con le escursioni e i dislivelli che comporta, viene infine inscritta in una poetica della «spontaneità ed esuberanza naturale» (p. 148) che affonda le radici nel «concetto neoplatonico di entusiasmo» (*ibid.*) e che tuttavia non esclude, anzi implica, l'alto grado di letterarietà che è pur sempre depositato nei testi polizianei (si vedano al proposito tutte le *Conclusioni*).

Mi soffermo brevemente solo su questi ultimi aspetti. Per quel che concerne la popolarità, Roggia non solo ne individua i segnali – come ci si aspetta – nel lessico, che da più neutre istanze realistiche e idiomatiche (comunque segnate dal «gusto personale di Poliziano per la lingua d'uso», p. 207) scivola frequentemente al livello infimo della deformazione grottesca, dell'oscenità, del doppio senso, con relativi agganci burchielleschi e pulciani; ma anche – più sottilmente – ne indica le tracce nella sintassi, dove Poliziano «sembra abbrac-

ciare per l'occasione un partito stilistico di deliberata cooptazione dell'oralità nella scrittura poetica» (p. 147). Quanto alla letterarietà, anche le *Rime*, come il resto della produzione dell'autore, si allontanano dal classicismo landianano, di cui si rifiuta l'eccessiva selettività dei modelli, e rivelano invece una concezione più 'aperta' e dinamica della tradizione: sia perché – come nella *Raccolta aragonese* – ai grandi poeti del Trecento affiancano minori e minimi, sia perché – di conseguenza – oscillano «intorno ad una zona media abbastanza bene identificabile: si tratta di una lingua letteraria incolore e fortemente organizzata intorno a nuclei topici, formatasi progressivamente dal vario confluire delle principali esperienze poetiche due-trecentesche già a partire dal primo Trecento nella poesia minore, nei cantari e soprattutto nell'ambito della poesia per musica» (pp. 188-89).

Arnaldo Soldani

W. GEERTS - A. PATERNOSTER - F. PIGNATTI (a cura di), *Il sapere delle parole. Studî sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2001.

Il volume raccoglie gli atti di un seminario tenutosi ad Anversa il 21 e 22 febbraio 1997. Taglio propriamente stilistico ha il contributo di Sergio Bozzola (*La similitudine in forma di dialogo. Prime indagini sul trattamento delle figure di analogia nei* Dialoghi *del Tasso*, pp. 149-58, poi rifuso nel suo *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei* Dialoghi *del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999); sparse osservazioni stilistiche si leggono nel saggio di Paolo Paolini (*Machiavelli di fronte a una scelta: scrivere in forma di trattato o di dialogo?*, pp. 47-57): alle pp. 54-56 si indicano casi, riconoscibili in base a spie lessicali e sintattiche, in cui nel *Principe* affiora una «struttura dialogica interna latente», poi esperita pienamente nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* e nell'*Arte della guerra*; ne esce rilevato il carattere problematico dell'opera, in quello di Olga Zorzi Pugliese (*L'evoluzione della struttura dialogica nel* Libro del cortegiano, pp. 59-68): si nota come Castiglione attenui progressivamente il peso del modello decameroniano e in genere il carattere erudito del trattato, mirando a un tono di maggior naturalezza nel dialogo, e in quello di Stefano Benedetti (*La* Tavola di Cebete Thebano, *«dialogo ridotto di greco in volgare» da Francesco Angelo Coccio*, pp. 79-97): alle pp. 93-97 su aspetti di innovazione formale del volgarizzamento di Coccio rispetto all'originale greco e alla sua traduzione rinascimentale in latino.

Davide Colussi

P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. Vela, Bologna, CLUEB, 2001, pp. CXXV + 324.

Negli ultimi anni si è intensificata l'attenzione per la scrittura bembiana,

oggetto di studio in quanto veicolo implicito della norma grammaticale poi sistematizzata nel terzo libro (la «grammatica silenziosa» di cui ha discorso Patota), ma anche in quanto modello stilistico (dunque Bembo prosatore, il suo lessico, la sua sintassi), la cui «fortuna» è ora oggetto di verifica non meno della sua precettistica. Da questo punto di vista, dunque non solo da quello strettamente filologico, l'edizione di Vela è di grande interesse, poiché consente di rispondere a interrogativi che concernono ad es. la tipologia e la frequenza delle varianti sintattiche, la consistenza dei modelli – *in primis* Boccaccio – dalla prima redazione manoscritta alla *princeps*; ecc. La novità principale, più che mai opportuna a questi fini, viene dall'apparato degli indici, che documenta fatti rimasti fino ad oggi estranei alla repertoriazione degli editori: si vedano l'indice dei fenomeni elaborativi (sono separati quelli che interessano il solo ms. da quelli che riguardano la *princeps*); l'indice-repertorio delle citazioni; o infine l'indice dei luoghi invarianti. Ma tutto l'impianto descrittivo e l'apparato sono confezionati con criteri del tutto nuovi, con i quali il curatore cerca di rendere leggibile la complessa stratigrafia del testo della *princeps*. L'introduzione, oltre a descrivere il ms., il funzionamento dell'apparato e del complesso sistema paratestuale, è insieme una descrizione accurata delle tecniche e dei tempi dell'elaborazione bembiani, sia del ms. che della prima edizione a stampa.

Sergio Bozzola

S. MORGANA – M. PIOTTI – M. PRADA (a cura di), Prose della volgar lingua *di Pietro Bembo*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), Milano, Cisalpino, 2000, pp. 727.

Il volume, che con meritoria tempestività raccoglie gli Atti del V seminario di studi di Gargnano del Garda, riunisce 32 interventi raggruppabili all'ingrosso in tre ambiti di ricerca, solo parzialmente coincidenti con zone continue dell'indice, nell'intento, pienamente raggiunto, «di fare il punto sullo stato degli studi e di illuminare zone ancora poco note» della «complessa stratigrafia» dell'opera in oggetto (*Presentazione*, p. VII). Nel primo di questi ambiti, i rapporti delle *Prose* con i classici latini e le letterature volgari sono studiati tanto per gli aspetti latamente culturali che filologici (con indagini sui singoli codici utilizzati dal Bembo: si vedano Pulsoni, Bologna, Marcozzi e Vela in particolare): ne fanno parte i contributi di C. Vecce, *Bembo e gli antichi. Dalla filologia ai classici moderni* (pp. 9-22), M.L. Meneghetti, *Bembo, Equicola e i trovatori* (pp. 23-35), C. Pulsoni, *Bembo e la letteratura provenzale* (pp. 37-54), C. Bologna, *Bembo e i poeti italiani del Duecento* (pp. 95-122), E. Pasquini, *Le* Prose della volgar lingua *e il linguaggio poetico di Dante* (pp. 139-56), A. Daniele, *Il Petrarca del Bembo* (pp. 157-79), C. Scavuzzo, *Le riserve bembiane sul Petrarca* (pp. 181-207), L. Marcozzi, *Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche* (pp. 209-53: dove il tiro si

sposta dalle *Prose* alle varianti delle *Rime*), C.Vela, *Il Villani del Bembo* (pp. 255-75); ne costituisce un sottogruppo il trittico di saggi dedicati ai rapporti con la tradizione retorico-grammaticale: M. Tavosanis, *Le fonti grammaticali delle* Prose (pp. 55-76), G. Rabitti, *Tra Bembo e Fortunio: una generazione inquieta* (pp. 77-94), M. Tavoni, *Le* Prose della volgar lingua, *il* De vulgari eloquentia *e il* Convivio (pp. 124-38). L'approccio comparativo non è estraneo nemmeno al gruppo di saggi che delle *Prose* studiano singoli aspetti linguistici, stilistici o meta-stilistici: in particolare, al manipolo di studi sul rapporto Bembo-Petrarca (Daniele, Scavuzzo, Marcozzi) si va ad aggiungere il saggio di M. Praloran su *Metrica e tecnica del verso* (pp. 409-21), che dedica la seconda parte all'analisi dell'endecasillabo delle *Rime* bembiane in rapporto a quello dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Per il resto, particolarmente ben coordinati appaiono i saggi di C. Berra, *L'idea di stile dagli* Asolani *alle* Prose (pp. 277-302), e P. Zublena, *Coazione all'*ornatus. *La sintassi del periodo nelle* Prose della volgar lingua (pp. 335-71: nel volume, il contributo più notevole dal punto di vista della stilistica). Due gli studi sul lessico: T. Matarrese, *Il lessico e la formazione delle parole nelle* Prose (pp. 373-408) e M.A. Cortelazzo, *Sondaggi sulla terminologia grammaticale nelle* Prose*: il verbo* (pp. 655-64); mentre G. Skytte dedica il suo (assai rapido) intervento a *Bembo e la forma del dialogo* (pp. 315-19). Il terzo ambito è quello che diremmo del contesto culturale e della ricezione: insieme al saggio di Segre in apertura, su *Bembo e Ariosto* (pp. 1-7), elencheremo quelli di C. Giovanardi, *I cortigiani dopo Fortunio e Bembo. Il caso di Giovanni Filoteo Achillini* (pp. 423-42), C. Scarpati, *Bembo nel IV libro del* Cortegiano (pp. 442-48), U. Motta, *Bembo e Castiglione: dagli abbozzi del* Cortegiano *al Petrarca aldino del 1533* (pp. 449-91), A. Sorella, *Benedetto Varchi e l'edizione torrentiniana delle Prose* (pp. 493-508), M. Motolese, *L'esemplare delle* Prose della volgar lingua *appartenuto a Lodovico Castelvetro* (pp. 509-51), C. Damianaki, *Liceità e pratica dell'imitazione nelle* Prose. *Bembo e il recupero dell'antico nel primo Cinquecento (letteratura e arte)* (pp. 617-54). Anche qui, un nutrito sottogruppo si occupa della ricezione delle *Prose* nella prospettiva della storia della grammatica e della lessicografia: G. Patota, *Ancora sulle* Prose *e la grammatica silenziosa* (pp. 303-14), P. D'Achille, *La morfologia nominale nel III libro delle* Prose *e in altre grammatiche rinascimentali* (pp. 321-33), M. Sessa, *Le* Prose*, la lessicografia italiana e il primo* Vocabolario *della Crusca (1612)* (pp. 553-87), S. Vanvolsem, *La manualizzazione delle* Prose*: il caso dell'Acarisio* (pp. 589-600), G. Mattarucco, *"Neantmoins monsieur Bembus me conseille": le* Prose *nelle grammatiche di italiano per francesi da de Mesmes a Lancelot (1549-1659)* (pp. 601-15). Chiudono il volume, dopo l'utile ricerca di M. Prada su *Bembo nella rete* (pp. 665-80), l'indice dei nomi e quello dei manoscritti e dei postillati.

Rodolfo Zucco

A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, presentazione di P.V. Mengaldo, Firenze, F. Cesati, 2001, pp. 229.

R. David - A. Cipollone - P. Nasti, *Rhythm and metre in Renaissance narrative poetry*, «Italianist», 20, 2000, pp. 21-43.

Questo contributo si fonda sulle concordanze dell'*Orlando Innamorato* e del *Morgante* realizzate dallo stesso Robey e da Marco Dorigatti e ha come modello teorico lo studio sempre di Robey sul ritmo e metro nella *Commedia*. I criteri di scansione del verso sono stati discussi in un articolo apparso sulla «Modern Language Review», nel 1999. Molto brevemente possiamo dire che la scansione di un enorme numero di versi ha richiesto l'utilizzazione del supporto informatico non solo come trattamento dei dati ma anche nello stesso momento della individuazione degli accenti del verso.

Ciò, a mio avviso, si evince immediatamente dalle statistiche dalle opere in cui il numero medio degli accenti del verso appare molto alto. Come mai? Perché, decontestualizzati dal loro impiego sintattico e intonativo, alcuni elementi linguistici vengono valutati tonici, venendo a mancare una percezione soggettiva, una lettura interpretativa. Appare sorprendente ad esempio l'imponente percentuale di accenti di sesta e settima: attorno al quaranta per cento in tutte le opere. Il che fa perdere rilevanza stilistica allo stilema ma in generale mette in secondo piano l'azione, decisiva, dei fatti linguistici nella creazione del ritmo, in più la scarsa attenzione teorica dedicata agli spazi vuoti o viceversa densi di accenti impedisce di rilevare, perché il programma di scansione non lo presuppone, la costante prosodica secondo la quale la vicinanza indebolisce il peso degli accenti e la lontananza lo rafforza. Così, i dati non sono validi in assoluto perché non si tiene conto del valore 'relativo' del ritmo e dell'accentuazione; tuttavia i risultati delle singole opere, confrontati tra loro, offrono dei risultati abbastanza interessanti perché emergono alcune linee di tendenza come la predilezione del Tasso epico per il modello di terza e sesta, un caso significativo di fedeltà petrarchesca.

Più significativi mi sembrano i risultati sulle modalità d'uso della sillabazione interverbale e infraverbale, perché qui il rilievo dei dati è più meccanico e oggettivo e dunque si adatta maggiormente allo strumento informatico. La statistica di p. 26 su dialefe e sinalefe è davvero molto interessante e ci dà modo, attraverso il confronto tra la *Commedia*, i *Trionfi* (curiosamente non il *Canzoniere*, ma la strategia prosodica è ovviamente analoga nelle due opere) il *Morgante*, l'*Orlando Innamorato*, il *Furioso* e la *Liberata* e la *Conquistata*, di cogliere delle linee di tendenza sicuramente attese ma ora pienamente comprovate. Peccato che questi dati vengano poi esaminati senza tener conto delle fondamentali, decisive, tipologie approntate da Menichetti nel suo

Metrica Italiana, curiosamente assente nella bibliografia. Peccato perché le preziose tassonomie dello studioso avrebbero reso possibile un'utilizzazione ancora più interessante dei risultati.

Infine è stato approntata anche una marcatura dei fenomeni di ripetizione fonica.

Marco Praloran

S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», LXII, 2001, pp. 131-154.

Questo studio è dedicato al madrigale cinquecentesco e anche, coerentemente, ai rapporti di questa forma così aperta e libera coi versanti tematici a cui è correlata. La prospettiva metodologica è quindi molto interessante proprio perché collega il disegno della struttura all'organizzazione tematica. L'autore mette in luce un'analoga contraddizione sui due versanti. Come «si tratta di una forma libera negli schemi e duttilmente aperta, dotata di una sostanziale stabilità interna [...]: una forma che dà l'impressione di variare continuamente [...], e nel contempo di restare sempre la stessa, inerte nella sua obiettiva brevità», così il «madrigale adopera per lo più un 'codice' che traveste di raffinato e celebrativo erotismo un corpus *omogeneo* di testi lirici» (p. 131): ma ci stupisce quell'*inerte*. Perché mai? Sono proprio la brevità e la libertà che permettono da una parte la condensazione concettosa, e dall'altra, come osserva l'autore, la possibilità di accedere ad un registro privato, di cogliere una vena realistica (o sarebbe meglio dire 'pseudorealistica') lontana dal codice petrarchesco e vicina tuttavia ad altri codici. Comunque, lo studio, partendo dal confronto, già tentato da Schulz-Buschhaus, tra le traduzioni dell'epigramma di Pontano *Ad Battyllam* (madrigali di Ariosto, Strozzi il Vecchio e Marino) arriva a delle considerazioni certamente significative, riuscendo anche a mettere in luce una via e una trasformazione del genere all'interno del Cinquecento, cosa non facile vista la grande duttilità e oscillazione della forma e la varietà dei contenuti. Molto importanti fra l'altro le riflessioni sugli interventi teorici tardo cinquecenteschi di Strozzi il Giovane (1574) e soprattutto di Filippo Massini (1588), interprete veramente acuto degli aspetti tematici correlati a questa forma. Peccato che lo studioso non abbia potuto tener conto di un contributo di Mariano Damian (nella *Miscellanea* in onore di Gianfranco Folena) che rappresenta a tutt'oggi il tentativo più compiuto di costruire una morfologia esaustiva del madrigale cinquecentesco.

Secondo Ritrovato il madrigale, alla fine del secolo, è caratterizzato da una certa duplicità di intenti: da una parte – lo studioso confronta un madrigale di Strozzi con uno di Tasso – esso appare connotato da una *levitas* arcadica-pastorale, un tono leggero e idillico, con una sintassi aderente alle partizioni interne della forma, dall'al-

tra invece, ed ecco Tasso, può diventare l'occasione per una costruzione concettuale densa e quasi bruciante nella sua condensazione e di una forma stilistica anche ardua e spigolosa. Sicuramente questa duplicità è rilevabile anche nel *côté* musicale del genere.

Interessanti anche le considerazioni finali sugli esiti meno illustri del madrigale, su un insieme eterogeneo di testi che comprova il successo di questo genere presso un pubblico di lettori molto vasto, spesso di veri e propri dilettanti. Tuttavia questi testi, pur modesti e spesso rozzi, non smarriscono completamente i loro connotati formali e questo senso di fedeltà, di coerenza e quindi di leggibilità della forma è precisamente legato alla duttilità del suo schema astratto.

Marco Praloran

G. CANTARUTTI (a cura di), *La scrittura aforistica*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 267.

Come in ciascuno dei tre precedenti volumi dell'*Europa degli aforisti*, usciti nell'ambito degli «Annali di Ca' Foscari» per cura di M.T. Biason, sono qui riuniti sei saggi dedicati al genere letterario dell'aforisma nell'ambito dell'intera cultura europea. Il contributo conclusivo, *Perché parlare di aforisma europeo*, dovuto sempre alla Biason, dà la ragione del progetto complessivo, individuando un carattere sopranazionale nelle tematiche e nello stile di questo genere dai confini incerti, dove le differenze in diacronia e all'interno delle singole tradizioni nazionali sono come minimo comparabili a quelle che caratterizzano la tradizione europea nel suo complesso. Specificamente all'aforisma italiano è dedicato il contributo di G. Ruozzi, *Forme proprie e forme improprie dell'aforisma nella tradizione letteraria italiana*: partendo dalle opere in cui il carattere aforistico è più marcato e toccando anche la fase più arcaica, ossia la letteratura medica fra Cinque e Seicento, Ruozzi rintraccia le caratteristiche riconducibili alla tradizione aforistica anche in altri generi: nelle opere narrative, nella saggistica, nella poesia e nei diari o negli 'zibaldoni'; sempre con un occhio di riguardo per le opere più recenti, dove le forme si mescolano ulteriormente, «ponendo in primo piano forse più l'aggettivo *aforistico* che il sostantivo *aforisma*».

Luca Zuliani

M. PIOTTI, *La lode della brevità. Aspetti sintattici del "Ritratto del privato politico cristiano" di Virgilio Malvezzi*, ACME «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIV, 2001, I, pp. 131-83.

La sintassi drammatica (Traina) o se si vuole tragica di Tacito aveva già trovato nelle traduzioni di Davanzati un primo tentativo di resa in italiano, contro una tradizione che aveva reagito alla vulgata bembiana a favore di una eleganza procurata per la via della temperata ipotassi. Lo studio di Piotti ne mostra gli esiti nella prosa di Malvezzi (in particolare il *Ritratto del*

privato politico cristiano del 1635). L'articolo prende in esame l'ordine delle parole e la sintassi del periodo (movimento ed interposizione delle frasi; connessioni interperiodali), per dimostrare la complessiva scarsa presenza di inversioni e iperbati forti e di strutture complesse. La distribuzione uniforme della *brevitas* e la tendenziale autonomia del periodo, insomma la prevalente «dimensione acronica della massima», contravvengono all'esigenza narrativa implicita nel modello tacitiano, che rimane dunque tale solo sul piano sintattico, e non anche su quello testuale. Notevoli le pagine conclusive, nelle quali è oppugnata la tesi della paternità seicentesca del periodare breve moderno, sostenuta ad es. da Durante, e qui piuttosto ricondotta all'influenza più tarda della cultura francese (e va avvalorata come ipotesi generale sulla letteratura del secolo, almeno per ciò che concerne la storia dello stile, l'affermazione dell'autore: «quella di Malvezzi è la storia di una sconfitta tanto politica quanto stilistica»).

Sergio Bozzola

F.F. FRUGONI, *Il Tribunal della Critica*, a cura di S. Bozzola [al quale si deve il commento stilistico] e A. Sana, Parma, Fondazione Bembo - Guanda, 2000, pp. CXXIX + 1125.

P.V. MENGALDO, *Aforismi e sentenze nella lirica del Settecento*, in G. Ruozzi (a c. di), *Configurazioni dell'aforisma. II. Ricerca sulla scrittura aforistica diretta da Corrado Rosso*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 93-110.

V. PLACELLA, *Gli epiteti di ascendenza omerica nel «Giorno» e l'impegno civile del Parini,* «Rivista di letteratura italiana», XX, 1, 2002, pp. 25-47.

L'A. passa in rassegna le tangenze omeriche di Parini, compresa la tradizione indiretta (la *Vita* del Reina), i testi posseduti dal poeta, la sua conoscenza del greco, ecc. L'analisi degli epiteti del *Giorno* riporta materiale interessante e nuovo, evidenzia il ruolo di mediazione delle traduzioni salviniane, peccando per qualche eccesso, anche perché non sempre è chiara la distinzione tra ciò che è omerico e ciò che è generalmente epico o epico-encomiastico; né tra il riferimento diretto e l'allusione topica all'archetipo dell'epos. Correttamente l'omerismo è interpretato come veicolo di elezione formale, che se da un lato dà energia alla condanna morale, dall'altro denuncia una ambiguità (condanna-attrazione) nel rapporto con il mondo fatto oggetto di rappresentazione.

Enrico Roggia

L. BLASUCCI, *Breve introduzione al* Canto notturno, «Poetiche», 2, 2001, pp. 149-64

L'introduzione di Blasucci comprende anche un paragrafo di considerazioni metrico-stilistiche: per la precisione, l'Autore supera le defini-

zioni del testo leopardiano come «melopea salmodiante» (Bacchelli) o come «antichissima e primitiva nenia»(Fubini-Bigi).

Blasucci ripercorre le caratteristiche formali della poesia: clausola monorima delle lasse di diversa estensione; ripetizioni e riprese verbali (si veda specialmente la prima lassa); i numerosi fenomeni allitterativi («Intatta luna, tale / è lo stato mortale»-vv.57-58) nonché le catene foniche per lettere come /t v p s/; le diverse rime interne («Poi che crescendo viene / l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre /», vv. 45-46) e le altrettanto numerose assonanze («per montagna e per valle / per sassi acuti, ed alta rena, e fratte /», vv. 24-25); frasi brevi e paratattiche che coincidono con le singole misure versali (cfr. per esempio i primi 7 versi della lirica); un lessico generico che suggerisce la presenza di una coscienza linguistica elementare ma al contempo molta stilizzazione melodica di stampo petrarchesco.

Per Blasucci, allora, c'è nel *Canto notturno* soprattutto un «intento discretamente mimetico di poesia primitiva, affidato a mezzi fonico-ritmici che favoriscano l'uso della memoria in mancanza di scrittura».

Andrea Pelosi

A. GIRARDI, *Le elegie leopardiane*, «Rivista internazionale di studi leopardiani», II, 2000, pp. 51-61.

L'elegia, per Leopardi, è un metro del genere lirico, un metro con connotazioni "lugubri" (*Zibaldone* del 15 dicembre 1826): Girardi indaga i pochi testi leopardiani che si presentano appunto come elegie. Soprattutto l'Autore indica che la terza rima del *Primo amore* (14-16 dicembre 1817, poi *Elegia I* in *Versi* del 1826) nasca sia come distanziamento formale e contenutistico dalla versione in prosa dello stesso episodio sia come apparentamento alle terzine della cantica *L'appressamento della morte* di pochissimo antecedente. Riferimento del testo leopardiano è Petrarca (vedi il sonetto CCCXXXVI), mentre il frammento di *Elegia II* confluito poi nei *Canti* è descritto da Girardi come «un frammento di Saffo o un improvviso romantico».

Andrea Pelosi

A. RICCI, *Sintassi e testualità dello* Zibaldone di pensieri *di Giacomo Leopardi*, «Studi linguistici italiani», XXVII, 2001, pp. 172-213.

Riprendendo, nella parte iniziale del proprio lavoro, le linee principali della discussione attorno alla natura testuale dello scartafaccio leopardiano («bella copia o stesura di getto?», p.172) Ricci si sofferma a discutere in particolare le opinioni espresse, in un ristretto giro d'anni, da Giuseppe Pacella ed Emilio Peruzzi, curatore il primo dell'edizione critica (Milano, Garzanti, 1991) e il secondo dell'edizione fotografica del manoscritto (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1989-1994).

Presa posizione a fianco di quanti pensano «che le pagine dello

Zibaldone, almeno in larga parte, non nascano dalla copiatura di minute già predisposte» (p. 185), e incline ad accogliere un'interpretazione stilistica del sintagma «penna corrente» – centrale nel contesto del dibattito –, l'autore procede ad una serrata analisi linguistica grazie alla quale individua in sostanza due diverse, e apparentemente contrapposte, serie di fenomeni. Da un lato sono messi in rilievo i frequenti casi di sconcordanza (registrati nell'ambito del sintagma o all'interno della singola proposizione o del periodo) che provocano una sorta di smottamento nell'architettura sintattica della scrittura, dall'altro vengono illustrate alcune tipiche movenze del periodare leopardiano, in particolare la presenza di parallelismi e bilanciamenti, con largo impiego dell'anafora come puntello del discorso, che evidenziano la ricerca di una maggiore coesione sintattica e testuale.

Apparentemente contrapposte, le due categorie sembrano tuttavia indicare un'unica direzione, confermando l'ipotesi assunta da Ricci in partenza: gli inciampi frequenti e le strategie di compensazione descritte individuano una «scrittura dal coefficiente di progettazione ridotto» (p. 185), spia significativa di un pensiero che, in larga parte, cerca e trova la propria forma direttamente sulla pagina.

Fabio Magro

A. ZANGRANDI, *Un esempio di autotraduzione:* La fuggitiva *di Tommaso Grossi nella versione milanese e in quella italiana*, «Nuova rivista di letteratura Italiana», III, 2, 2000, pp. 347-76.

Opera concepita con l'intento sperimentale di «piegare il milanese [...] ad un uso narrativo patetico» (p. 375), *La fuggitiva* è fatta oggetto di un'accurata indagine stilistica in relazione alla sua versione, d'autore, in italiano. La prima parte si concentra sull'accentazione dell'endecasillabo e sulla struttura dell'ottava. Si passa quindi a una serie di rilievi retorico-sintattici, raggruppabili nella tendenza della versione italiana ad eliminare le figure di ripetizione, largamente utilizzate in quella milanese, e nell'elaborazione, con l'italiano, di un *ordo artificialis* in cui va riconosciuto «il maggior elemento di divergenza rispetto alla versione milanese, e probabilmente quello che più caratterizza l'aulicità della traduzione» (p. 370). Stilisticamente coerenti le risultanze dell'analisi lessicale (perdita di realismo ed espressività nel passaggio all'italiano) e degli esiti della fraseologia lombarda, indebolita o eliminata. Il posto della redazione italiana della *Fuggitiva* nella vicenda stilistica del Grossi appare in ogni caso fondamentale, riconosciuta in essa il momento che prelude da un lato al ritorno del milanese al registro comico, dall'altro all'adozione primaria dell'italiano per i poemetti in ottave che seguiranno (*Ildegonda, I Lombardi alla prima crociata*).

Rodolfo Zucco

A. FORNASETTI, *Inventario metrico dell'«Amleto» di Arrigo Boito*, ACME «Annali della Facoltà di Lettere e

Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIV, 2001, III, pp. 227-72.

Rimasto ovviamente fuori dal *Repertorio metrico verdiano* di Rita Garlato (Marsilio, 1998), viene qui schedato il testo di Arrigo Boito musicato da Franco Faccio (ma la partitura si è perduta), e si completa così l'analisi metrica dei suoi libretti di argomento shakespeariano. I materiali sono organizzati in una prima grande tabella, che incolonna nell'ordine il luogo, i personaggi cui pertiene il tratto di testo interessato, l'incipit del brano, i versi e lo schema delle rime. Di seguito l'autrice propone altre quattro tabelle che contengono una classificazione delle strofe individuabili nel testo (ottava, lassa, quartina ecc.), la ricorrenza dei tipi di verso e di strofa; la composizione versale delle strofe. Segue una disamina dei dati, risolta perlopiù nell'esemplificazione dei singoli fenomeni (§ 5 *Osservazioni metriche*); un confronto tra l'*Amleto*, l'*Otello* e il *Falstaff* (§ 6); un'*Appendice linguistica* (§ 7) e una breve *Conclusione* (§ 8). La discutibilità di alcune valutazioni di dettaglio (nel § 7 ad es.: *fola* un settentrionalismo? *fune* un tecnicismo? ecc.; la distinzione tra lessico «letterario» e «poetico» a p. 267, che opporrebbe ad es. *ermo* a *ascoso*; ecc.) non inficia l'indubbia efficacia descrittiva dell'insieme.

Sergio Bozzola

G. CAPOVILLA, *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2000 («Biblioteca Universale / Scrittori italiani»), pp. 282.

Secondo gli intenti della collana, il libro propone un ritratto a tutto tondo di Giovanni Pascoli, di cui sono ripercorse insieme la vita, l'attività intellettuale e l'opera letteraria, in sei densi capitoli dedicati ad altrettanti periodi. Il tutto è seguito da un'accurata cronologia e da un ampio corredo bibliografico. La sensibilità dello studioso e la natura stessa dell'oggetto fanno sì che sia prestata una notevole attenzione agli aspetti formali, che – come noto – conferiscono sempre alla produzione pascoliana dei connotati profondamente innovativi: la struttura delle raccolte (poetiche e non), la lingua, la metrica. Ad es. si vedano le pp. 96 (*Primi poemetti*), 110 (*Canti di Castelvecchio*), 126 (*Poemi conviviali*) ecc.

Arnaldo Soldani

M. CASTOLDI, *«Io non credo che Matelda cessi di danzare». Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone/Letteratura», LI, III s., n. 30-31-32, 2000, pp. 61-98.

Come suggerisce il titolo, l'articolo assembla una serie di appunti per una lezione sulla metrica pascoliana tenuta all'Università di Zurigo (p. 98): dove metrica va intesa nel duplice significato di pratica metrica e di riflessione metricologica, nel quadro della vivacissima discussione tardo-ottocentesca sulla poesia barbara (che oltre a Carducci e allo stesso Pascoli vede intervenire, da varie prospettive, Gnoli, Chiarini, Cavallotti, Zambaldi, Fraccaroli ecc.). La tesi

fondamentale di Castoldi è che la profonda «coscienza del ritmo» (p. 74) fa sempre tutt'uno, in Pascoli, con la percezione innovativa delle strutture prosodiche della lingua, con ovvi rimandi alla teoria delle sillabe 'metetoniche' della *Lettera al Chiarini* e a quella delle sillabe 'radicali' desunta da Max Müller. Più difficile è raccordare queste idee con la sperimentazione poetica: faccenda già problematica per opere come le traduzioni, in cui si può parlare di deduzione diretta ma non tutto torna comunque (pp. 72-73); e ancora di più quando Pascoli si indirizza verso metri italiani tradizionali, canonici (terzina, sciolto ecc.) o periferici (valga per tutte l'eterna questione del novenario), perché qui – è chiaro – la ricerca ritmica procede per vie interne.

Resto perplesso solo davanti alla conclusione, che indica l'endecasillabo come «il punto d'arrivo dello sperimentalismo metrico pascoliano» (p. 89, e cfr. anche pp. 73-74). Che può essere vero se si considera la centralità, e il trattamento originale, di quel verso lungo tutta la produzione del poeta; ma non lo è certo se si ragiona in diacronia. Intanto perché, quanto meno, esso sarebbe anche il punto di partenza, nei sonetti e nei madrigali di *Myricae*. Poi perché qui, in realtà, siamo di fronte al solito problema: cioè che tracciare una cronologia progressiva, un vero sviluppo interno, per Pascoli è praticamente impossibile. Lui piuttosto sembra avanzare su linee parallele, i cui punti solo in certi momenti danno l'illusione di comporsi in una successione. Faccio un esempio solo, quello del metro 'epico'. Che sarà l'esametro «neoclassico» nelle traduzioni omeriche, d'accordo con la *Lettera* citata e le *Regole* annesse; ma sarà la terzina nei *Poemetti* e in alcuni *Conviviali*, lo sciolto nel resto di questi ultimi. Tutte opere – si badi – scritte pressoché negli stessi anni, anche se uscite in tempi diversi.

Arnaldo Soldani

G. Lavezzi, *La disciplina della libertà nella metrica di* Alcyone, in *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 27° Convegno di studio, Francavilla al mare 25, 26, 27 maggio 2000, pp. 143-60.

L'intervento della Lavezzi, già curatrice dell'utilissima *Concordanza di «Alcyone»* (1991), e autrice di ottimi studi dannunziani, si aggiunge umilmente alla messe di contributi sulla metrica dannunziana puntando sul nesso tradizione-innovazione nel terzo libro delle *Laudi*. Che in *Alcyone* non si varchi la soglia di una metrica pienamente libera è acquisizione pacifica dei critici di D'Annunzio, ma non così facilmente inculcabile nelle teste di taluni non-dannunziani a causa della stessa dispersione degli elementi probanti. Chi non si è mai lasciato impressionare, malgrado gli avvertimenti, dalla disinvoltura metrica della *strofe lunga* o di certi ditirambi? E giustamente proprio sulla libertà vigilata dei quattro ditirambi e dei

componimenti in *strofe lunga* si concentra la Lavezzi – con spogli e osservazioni personali ma anche riassumendo e sistematizzando spunti altrui – per cercare di chiarire non tanto il significato quanto i modi concreti di quella «vigilanza» dannunziana. Scopriamo così, per esempio, che nelle *strofe lunghe* «le sdrucciole in punta di verso sono sempre in rima perfetta con un'altra sdrucciola posta alla fine di un verso contiguo», e troviamo compiutamente motivata la parentela della *strofe lunga* con la tradizione del discordo (sulla questione l'autrice era già intervenuta nel 1981). L'articolo fornisce parecchie informazioni anche sui ditirambi, ma segnaliamo come particolarmente interessante l'ipotesi di una lettura in chiave numerologica delle *strofi lunghe*, sulla falsariga di quanto notoriamente D'Annunzio attua in *Laus vitae*. L'esame della minuta autografa dell'*Ippocampo*, che passa da tre strofe di 25 versi a due di 39, dimostrerebbe che alcune varianti furono introdotte per esigenze squisitamente strutturali e numeriche: la fascinazione per il numero 1000, che è nella stesura definitiva il computo globale dei versi delle *strofi lunghe*.

Stefano Dal Bianco

R. MICHELINI, *La sintassi simbolista di Sergio Corazzini*, «Lingua nostra», LXII, 3-4, 2001, pp. 93-100.

Più che per la via dei precisi richiami testuali e tematici i debiti di Corazzini verso i poeti d'oltralpe (segnatamente Jammes, Samain, Rodenbach) passano e si attestano, secondo l'autrice del saggio, al livello formale, grazie a una precoce e profonda interiorizzazione in blocco dei tic sintattici simbolisti. Si tratta di quegli stessi stilemi elencati da Spitzer nel famoso saggio sulle innovazioni sintattiche del simbolismo francese, che la Michelini rintraccia puntualmente nel poeta romano: omissioni di articoli, plurali per singolari e plurali indefiniti, apposizioni analogiche, personificazioni di stati d'animo attraverso l'adozione delle maiuscole, distanziamento dell'aggettivo e sua funzione predicativa, accostamenti arditi fra aggettivo e sostantivo, animazione delle preposizioni, uso transitivo di verbi intransitivi, nominalizzazioni, incisi e frammentazione interpuntiva (più pascoliana che altro) con effetto destrutturante e anticantabile sull'endecasillabo.

Stefano Dal Bianco

L. SELVAGGINI - A. FINZI, Lo fatal *di Rubén Darìo. Analisi comparata di due traduzioni*, «Testo a fronte», 19, 1998, pp. 173-85.

Nel saggio vengono comparate le traduzioni della lirica del poeta nicaraguense Darìo (tratta dai *Cantos de Vida y Esperanza* del 1905) rispettivamente di Oreste Macrì e Francesco Tentori Montalto operando a diversi livelli (struttura metrica, struttura sintattica, struttura grammaticale, struttura retorica, struttura semantica, sistema di interpunzione): così facen-

do si riescono a cogliere, secondo gli studiosi, con più raffinatezza le caratteristiche stesse del testo poetico.

Ad esempio: *Lo fatal* si presenta metricamente con doppi settenari strutturati in due quartine a rime alternate ed una strofe finale di 6 versi sempre di doppi settenari salvo il penultimo verso costituito da un novenario. Ebbene, entrambi i traduttori "simmetrizzano" il testo normalizzando il novenario in settenario ma così facendo cancellano la voluta eccezione di Darío che intendeva disturbare la regolarità della lirica proprio per esprimere la sensazione di smarrimento a livello semantico (l'uomo sente il dolore e l'angoscia della morte al contrario delle piante o dei minerali).

Ancora: al verso 2 lo spagnolo "ya" viene rispettivamente tradotto "neppure" da Montalto e "più" da Macrì. I due studiosi propendono per la seconda traduzione perché nella tradizione simbolista a cui Darìo fa riferimento le stesse pietre un tempo 'sentivano' e solo poi hanno perso la facoltà dei sentimenti, mentre il "neppure" esclude tassativamente questo passaggio epocale.

Andrea Pelosi

P.V. MENGALDO, *Il gioco della ripetizione in Di Giacomo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, IV, 2, 1999, pp. 283-303.

P.V. MENGALDO, *La «Teoria del romanzo» di Giacomo Debenedetti*, «Strumenti critici», XVII, 2002, pp. 1-19.

J.-Ch. VEGLIANTE, *Ritmo e semantica della parola in qualche esempio ungarettiano*, «Narrativa», 19, 2001, pp. 89-97.

Analizzando sottilmente la metrica dei versi ungarettiani, con particolare attenzione al passaggio dall'*Allegria* al *Sentimento del tempo*, Vegliante individua due diverse possibili soluzioni interpretative: «se considerare [...] ogni rigo come verso – l'ultima posizione, allora, è metricamente irrilevante – o invece come coagulo intorno a singole parole [...], con un problema immediato di segmentazione» (p. 91). Attraverso anche l'esame dei testi in francese della *Guerre*, egli opta per una «via di mezzo», e toccando anche le varianti conduce la sua indagine attraverso la produzione poetica e le affermazioni teoriche di Ungaretti, andando oltre la «canonica, scontata contraddizione fra metro e sintassi» e individuando in alcuni luoghi un «sottilissimo compromesso tra scansione prosodica e matrice metrica». È un'innovazione metrica che comunque sottintende ed aspira al verso italiano tradizionale e «produce forse (finalmente) commistione fra lingua di tutti e linguaggio poetico», cosicché, conclude Vegliante, «se Giuseppe Ungaretti è il "primo poeta italiano veramente moderno", senza dubbio lo è e lo resterà per aver trovato e reso visibile proprio questo».

Luca Zuliani

M.C. ALBONICO, *Salvatore Quasimodo interprete di Virgilio*, «Rivista di letteratura italiana», XIX, 1, 2001, pp. 123-73.

Traducendo brani delle *Georgiche* Quasimodo ne fornisce un'interpretazione che contempera lettera antica e classica e sensibilità novecentesca: questo l'assunto che l'Autrice suggerisce nel presente saggio, ove le traduzioni vengono analizzate a partire da spunti lessicali e sintattici (in primo luogo), metrici e retorici. L'articolo propone anche una rassegna delle idee di Quasimodo sulla poesia e sul suo ruolo nel mondo contemporaneo, desunte dai *Discorsi sulla poesia* scritti nel 1946-59, e degli interventi critici su Quasimodo traduttore.

Alessandra Zangrandi

A. GIRARDI, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 238.

Il volume consta di quattordici densi saggi (tre inediti, gli altri pubblicati in varie sedi tra il 1988 e il 2000) i quali, pur fruibili singolarmente, nell'insieme configurano un percorso organico che – essenzialmente – approfondisce due grandi questioni: da un lato il disgregarsi, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, del vischioso linguaggio poetico tradizionale (per secoli legato al selettivo modello petrarchesco), dall'altro l'emergere, lungo il Novecento, di una tradizione poetica variamente innervata di forme prosastiche e parlate. Un percorso che, alternando puntuali analisi del testo con storicizzazioni e sondaggi ad ampio raggio, muove dal Pascoli di *Myricae*, giunge al Giudici di *O beatrice*, attraversa le esperienze di D'Annunzio, Sbarbaro, Corazzini, Cardarelli e altri, ma si sofferma in particolare sull'opera di Saba e Caproni.

Pietro Benzoni

G. NEGRI, *Strutture formali nella raccolta* Poesia in forma di rosa *di Pier Paolo Pasolini*, «Poetiche», 3, 2001, pp. 417-437.

Il saggio dapprima ripercorre – a dire il vero, un po' caoticamente – genesi e varianti strutturali delle successive edizioni della raccolta *Poesia in forma di rosa*, quindi ne illustra alcune costanti formali, quali la compresenza di forme chiuse ed aperte (di poemetti narrativi e frammenti diaristici) e il persistere, nel mutare dell'ordinamento dei testi, di "una sottile trama architettonica" che conferisce grande risalto ai luoghi strategici dell'inizio, del centro e della fine.

Pietro Benzoni

R. SCARPA, *Tecniche reticenti nella poesia di Giorgio Caproni*, «Lingua e stile», XXXVI, 1, 2001, pp. 189-202.

Dopo aver definito le modalità di classificazione e riconoscimento dell'«espressione reticente», Raffaella Scarpa la ricerca nella poesia caproniana, per concludere che l'unica vera aposiopesi è il raggelato spazio bianco che chiude *Il vetrone*, «per dire | fuor di vergogna: "Babbo, | tutti non facciamo altro | – tutti – che   "».

L'indagine è invece condotta sulle figure affini alla *reticenza* propriamente detta, a cominciare dalla «prassi interruttiva» che sospende al mezzo gli endecasillabi dopo una frase interrogativa o esclamativa, per poi toccare i frequenti versi che raffigurano una consunzione o un passaggio, oppure cercano senza speranza di riempire o circoscrivere una qualche *assenza*. Anche il fitto rincorrersi di figure di ripetizione e accumulazione è ricondotto a ciò che la Scarpa definisce un generale «svigorimento della lingua»: «la poesia di Caproni sembra così compiersi nel dissiparsi estremo della parola più che nella realizzazione del silenzio a cui, unicamente, si allude» (p. 200). Ma da un'analisi essenzialmente formale non può che rimanere esclusa la maggiore e più importante parte del "non detto" della poesia di Caproni, il quale spesso sceglieva di nascondere, dissimulare ciò che l'aveva portato a scrivere i suoi versi: 'reticenze', in senso lato, sul significato stesso dei testi, a volte divertite e allusive, più spesso sofferte ed oscure.

Luca Zuliani

M. MARCHESINI, *Lo stile come modo di conoscere: Gianfranco Contini fra Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, «Lettere italiane», LIII, 2001, 2, pp. 295-314.

L'articolo mira a definire il concetto di stile nella teoria e nella scrittura di Contini, attraverso l'accostamento ai due grandi che furono tra gli oggetti primi dei suoi interventi. L'idea dello stile come modo di conoscere (il critico su Michelangelo: «Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica») lo affrancherebbe dalla *Stilkritik* di matrice spitzeriana (che è discutibile) e devotiana, nella quale esso è piuttosto oggettivazione pacificata di un'*alterità* (il testo e il suo autore) nell'ordine e nel sistema che vi sono individuati dal critico. La cui scrittura rappresenta invece l'*esecuzione* dell'oggetto, nella quale il suo linguaggio incontra quello dell'autore, lo assume senza annullarvisi (come fa l'interprete di un pezzo musicale); mentre «il testo è un processo che si fa... non il valore raggiunto», «feroce trascendenza», che l'interpretazione storicizza, senza poter veramente ridurre ad una verità oggettiva. Lo stile del critico non ne è dunque il correlativo (da cui la sua differenza rispetto alla critica mimetica di Cecchi), ma ne rappresenta piuttosto la modalità d'essere nella storia. Così come la scrittura di Longhi è il tentativo di rendere un'«equivalente verbale» del quadro. In questa prospettiva (qui il rinvio a Gadda delle *Postille a una analisi stilistica* indirizzate a Devoto) lo stile è necessità e conoscenza, non libera opzione o scarto.

Sergio Bozzola

E. BORSA, *Il «prato infinito» della letteratura: l'argomentazione per analogia nelle 'Lezioni americane' di Italo Calvino*, «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», VIII, 1999, 2, pp. 303-18.

L'autrice studia tipologia e modalità d'uso dell'analogia quale strumento dell'argomentazione (e non espediente di ornamento) nella scrittura critica di Calvino, con speciale attenzione alle *Lezioni americane*. Dopo aver indicato i propri riferimenti teorici (in particolare Max Black), la studiosa passa in rassegna alcuni passi delle *Lezioni*, citando spesso a rinforzo in nota da altri scritti critici o giornalistici calviniani (*Una pietra sopra*, *Collezione di sabbia*). Lo studio vuole dimostrare l'efficacia dell'analogia per la concettualizzazione dell'astratto, e la sua pertinenza alla gnoseologia calviniana, che esclude la possibilità di un'appropriazione integrale e ultima del reale, ma ne postula la conoscenza per tentativi e approssimazione.

Sergio Bozzola

P. Benzoni, *«E andè drétt u n s va invéll». Percorsi di Raffaello Baldini*, «Studi novecenteschi», XXVII, 2000, 9, pp. 7-57.

Sulla soglia sta Montale, con cui tutti in effetti, nel Novecento anche inoltrato, hanno dovuto fare i conti. E da Montale, da quei punti di contatto che funzionano bene per misurare anche le lontananze, il saggio di Benzoni prende le mosse per impostare una serie di "percorsi" di lettura dell'opera di Baldini, dalle raccolte poetiche ai monologhi teatrali.

Poiché lo spostamento della scrittura di Baldini si caratterizza comunque per la continuità di temi e di stilemi, l'approccio all'opera è complessivo, sincronico, e pone al centro le movenze di un dialetto, il *santarcanzulàis*, di cui l'autore individua la distanza non solo dall'italiano, ma in particolare dalla lingua della comunicazione scritta.

Gli ultimi due punti sono poi dedicati da un lato alla descrizione di quegli aspetti macrotestuali che rafforzano la coesione e la compattezza delle raccolte quasi controbilanciando la disgregazione e l'implosione cui sono soggette le voci "recitanti", dall'altro all'analisi e valutazione di quella che pare essere la dote più spiccata di Baldini, vale a dire la costruzione di clausole conclusive che si impongono come vere e proprie figure della fine. L'ampia casistica individuata, comprendendo sia aspetti formali e di contenuto sia strategie narrative, dà conto di una presenza autoriale ben vigile, che coglie qui il luogo più adatto per mettere in crisi la lettera del testo, sollecitandone altre più complesse letture.

Fabio Magro

F. Gatta - R. Tesi (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, 2000, pp. 217.

Si tratta, come spiega Francesca Gatta a p. 13 dell'introduzione, di «otto letture "esemplificative" di un possibile approccio ai testi a partire da considerazioni di ordine linguistico, rivolte ad un lettore non necessariamente "del mestiere"». Maria Luisa Altieri

Biagi firma la presentazione del volume. Pur esplicitamente messi in secondo piano rispetto alla modalità di lettura proposta – che punta a cogliere di un testo quei particolari tratti linguistici che assumono per frequenza e incisività valenza di stilema –, gli autori scelti come oggetto di indagine si caratterizzano per l'utilizzo di un linguaggio medio, comune, comunque lontano dalle escursioni e impuntature tipiche di una scrittura di stampo espressionista. Vengono così descritte ed analizzate le forme della ripetizione in *Un amore* di Buzzati (a firma di Fabio Atzori) e nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg (Elena Gagliardi); le ampie campate del periodo con cui si costruisce il *Male oscuro* di Berto (Riccardo Tesi); le strutture sintattiche spinte verso l'oralità della *Tempesta* di Tadini (Chiara Panzieri), il rapporto tra lingua e punteggiatura nel romanzo *In tempo per il cielo* di Romagnoli e l'utilizzo della deissi e del passato prossimo nei *Narratori delle pianure* di Gianni Celati (gli ultimi due lavori sono di Francesca Gatta). Di respiro più ampio, perché impegnati in una lettura anche diacronica, sono i saggi dedicati alla scrittura aforistica di Pontiggia (Cristiana De Santis) e al discorso riportato nella narrativa di Tabucchi (Chiara Ceccarelli). Il volume si chiude con un *Glossario* (a cura di Elena Gagliardi) e un *Indice dei fenomeni linguistici e stilistico-retorici*. I contributi dei giovani studiosi sono certo di valore e peso specifico diversi, e di taluni più spiccata ed evidente rimane l'origine scolastica, tuttavia l'interesse e il merito dell'iniziativa, anche per la tipologia del destinatario cui si rivolge, sta nel proporre alcuni modelli di analisi che si rivelano non solo efficaci per l'oggetto considerato, ma produttivi anche se "esportati" e applicati ad altri autori o a testi diversi.

Fabio Magro

E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 162.

L'ipotesi coraggiosa che Testa persuasivamente verifica è che in alcuni libri capitali del secondo Novecento la poesia italiana si liberi della secolare centralità del soggetto. Più che all'altezza degli anni Sessanta (neoavanguardia, linea lombarda) la svolta va situata nell'ultimo ventennio e isola una linea che dalle tre teste di serie più a fondo indagate nel volume, Sereni, Caproni, Giudici, giunge per esempio a *L'opera lasciata sola* di Viviani. La scarsa consistenza ontologica dell'io si ipostatizza in alcuni tratti distintivi: teatralizzazione e impostazione dialogica del testo, impegnato in un «radicale faccia a faccia con una *terza persona*, che [...] non risponde più ai canoni della dicibilità assoluta del soggetto e a quelli del dominio della sua parola sulle forme dell'esistenza» (p. 32); di qui il particolare rapporto con la lingua comune e con le forme dell'oralità, la presenza massiccia dei nomi propri e soprattutto (il tema è sviscerato nel secondo capitolo del volume) la ricorrenza di un sentimento di colpa

rispetto a chi è scomparso, una sorta di vergogna della sopravvivenza, un «meccanismo del rimorso che, con la sua creazione di parole e volti, converte la *manque* in presenza e il ritardo in incontro» (p. 31). Ma non si può riassumere senza banalizzare.

Senza che il lettore rischi mai di perdere il filo tra questi assunti di fondo e le singole incursioni, i saggi con un più marcato impianto stilistico sono gli ultimi due. Il primo è un affondo sul lessico e su certi moduli dell'enunciazione in Giudici, da cui emerge, tra l'altro, che la forte drammatizzazione e la tessitura polifonica del testo, tra «parlato» e libresco, si esercitano paradossalmente (ed è uno dei punti di forza del poeta) in un contesto tonale omogeneo, senza scarti apparenti.

Il saggio che chiude il volume, *Aspetti linguistici della poesia italiana dell'ultimo Novecento*, scritto in parte e pensato in collaborazione con Vittorio Coletti, era comparso in un numero di «Nuova corrente» del 1993. Qui l'azzardo di Testa è davvero notevole e attinge risultati talvolta imprescindibili. Si dà per esempio il giusto rilievo ai fatti di sintassi: il gran numero di inversioni che la poesia più recente esibisce è «una sorta di risposta, formulata nella continua ricerca della poesia di una specificità della propria dizione, al sempre più stretto contatto tra la lingua poetica e la lingua parlata» (p. 146) e la prevalenza della dislocazione a destra rispetto alla più normale (nella lingua) dislocazione a sinistra, oltre a essere «segnale di una testualità che mira pur sempre ad apprestare strutture sintattiche a ridotto indice di prevedibilità, mostra chiaramente come le tendenze a moduli prosastici e alla rappresentazione delle forme orali della parola, proprie della poesia moderna, siano le componenti di una dialettica più complessa, in cui gli elementi orali vengono costantemente riformulati secondo principi che tendono ad affermare la 'particolarità' della scrittura poetica. Quest'ultima, insomma, pare, in generale, appropriarsi di nuove diversità rispetto alla prosa, introducendo libertà ad essa impossibili» (p. 148). Vale la pena di elencare in breve quali sono gli strumenti di tale libertà secondo l'autore: a) attenuazione dei segnali di inizio e fine testo; b) riduzione della coesione testuale e della coerenza semantica; c) frequenza di parentetiche e incidentali; d) rivitalizzazione di modi verbali indefiniti (participio presente e gerundio); e) prevalenza dello stile verbale sul nominale.

Stefano Dal Bianco

AGI = «Archivio glottologico italiano»
AM = «Anticomoderno»
ASNSP = «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»
CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano Napoli, 1992.
CT = «Critica del testo»
GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961 ss.
GSLI = «Giornale storico della letteratura italiana»
IMU = «Italia medioevale e umanistica»
LI = «Lettere italiane»
LN = «Lingua nostra»
LP = «Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca
LS = «Lingua e stile»
M = «Metrica»
MR = «Medioevo romanzo»
NRiLI = «Nuova rivista di letteratura italiana»
PT = «La parola del testo»
R = «Romania»
RiLI = «Rivista di letteratura italiana»
RLI = «Rassegna della letteratura italiana»
SC = «Strumenti critici»
SD = «Studi danteschi»
SFI = «Studi di filologia italiana»
SGI = «Studi di grammatica italiana»
SLeI = «Studi di lessicografia italiana»
SLI = «Studi linguistici italiani»
SMI = «Stilistica e metrica italiana»
SN = «Studi novecenteschi»
SP = «Studi petrarcheschi»

SPCT	=	«Studi e problemi di critica testuale»
SSe	=	«Studi secenteschi»
SSt	=	«Studi settecenteschi»
ST	=	«Studi tassiani»
TB	=	N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-79.
ZRPh	=	«Zeitschrift für romanische Philologie»